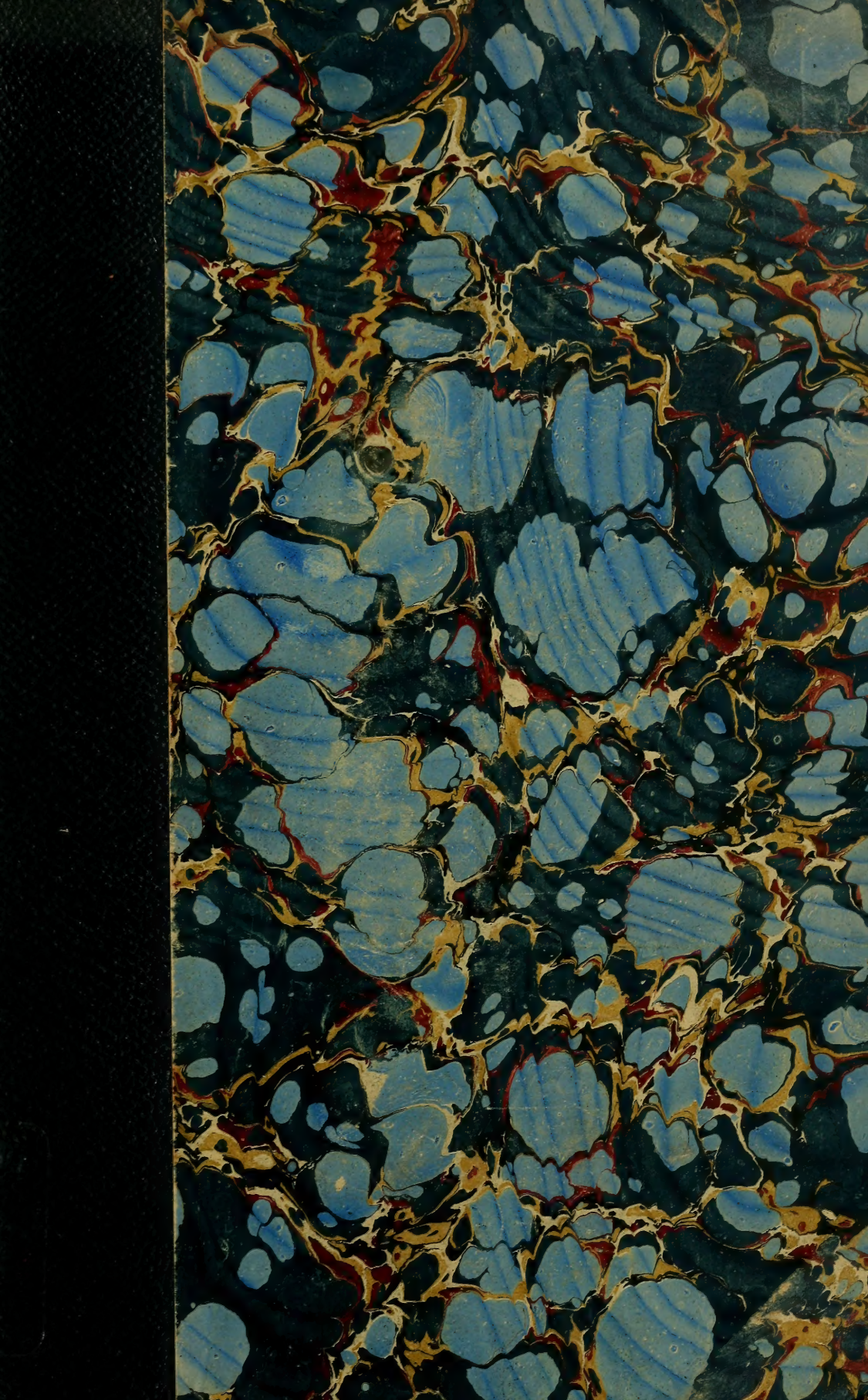
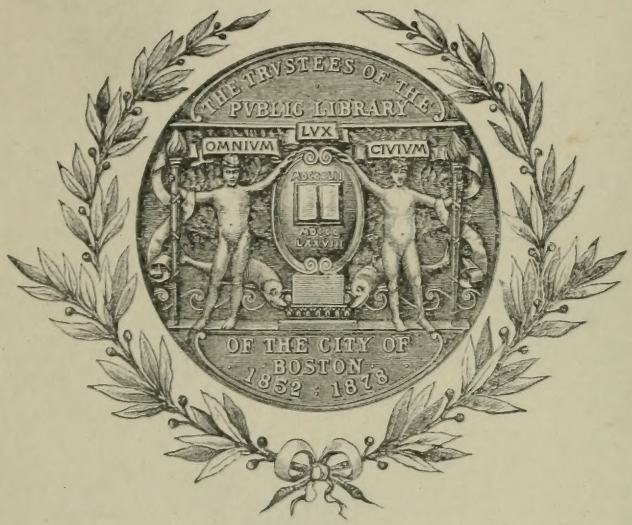
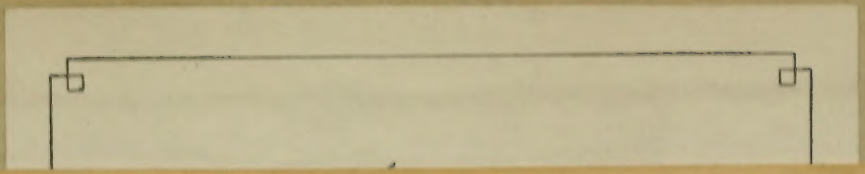


№ X018.30X


THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
OMNIVM
LVX
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 : 1878



Menschen und Kunst der italienischen Renaissance

Zu diesem Buche ist ein Ergänzungsband erschienen, welcher ein Verzeichnis der Werke, eine Bibliographie, Quellen, Belege usw. enthält und gesondert bezogen werden kann. (Geheftet 3,60 ℳ; gebunden 5,20 ℳ)

Von **Robert Saitschick** erschien im selben Verlage:

Genie und Charakter

Shakespeare – Lessing – Schopenhauer – Richard Wagner

IV + 159 Seiten. Geheftet $2\frac{1}{2}$ ℳ, gebunden $3\frac{1}{2}$ ℳ

Menschen und Kunst

der italienischen Renaissance

von

Robert Saitschick

4078.304

BERLIN
Ernst Hofmann & Co.
1903

9775

Nachdruck verboten

Übersetzungsrecht vorbehalten

Jan 6, 1904
G

Druck von F. E. Haag in Melle i. H.

Inhalt

Seite

Mittelalter und Renaissance 1
Francesco Petrarca 25
Giovanni Boccaccio 98
Charakterzüge der Renaissance 110
a) Kämpfe und Leidenschaften 110
b) Sitten 158
c) Pflege der Kunst 184
Der Humanismus des Quattrocento 201
Vittorino da Feltre 223
Poggio 228
Platos Geist in der Renaissance 235
Pico della Mirandola 243
Lorenzo de' Medici 259
Girolamo Savonarola 277
Die Kunst des Quattrocento 301
Fra Angelico 318
Donatello 324
Sandro Botticelli 333
Andrea Mantegna 339
Luca Signorelli 347
Die Kunst der Blütezeit der Renaissance 351
Leonardo da Vinci 363
Michelangelo 377
Rafael 421
Correggio 427

Seite

Benvenuto Cellini 434
Die venetianische Kunst 443
Giovanni Bellini 453
Giorgione 458
Tizian 465
Niccolò Machiavelli 477
Lodovico Ariosto 499
Torquato Tasso 508
Giordano Bruno 537

Vorwort

In diesem Buche wollte der Verfasser Menschen und Kunst einer bedeutsamen Zeit psychologisch darstellen. Die Übersichtlichkeit und Gedrängtheit hält der Verfasser für ein Gebot jeder Schilderung. Geleitet von diesem Bestreben, musste er bei der Verarbeitung eines überaus umfangreichen Stoffes nur das Hauptsächliche und Charakteristische auswählen. Näher geschaut, besteht ja das Leben der Menschen, sowohl des einzelnen, als auch der Gemeinschaft, aus solchen Geschehnissen und Äusserungen, die wichtig, und aus solchen, die nebensächlich, vergänglich sind und daher unsere Aufmerksamkeit wenig oder gar nicht in Anspruch zu nehmen verdienen: *quantum est in rebus inane!*

Gleichwie die echte Kunst nur das Typische und wahr Empfundene zum Ausdruck bringt, so verfährt auch jede psychologische Darstellung: Alles, was auf das Unwesentliche und Vergängliche in der menschlichen Natur Bezug hat, entschwindet dabei unwillkürlich dem forschenden und betrachtenden Auge. ‚Überall,' bemerkt Goethe, ‚sollen wir es mit dem Pinselstriche eines Malers oder dem Worte eines Dichters nicht so genau und kleinlich nehmen; vielmehr sollen

wir ein Kunstwerk, das mit kühnem und freiem Geiste gemacht worden, auch womöglich mit ebensolchem Geiste wieder anschauen und geniessen.' Und ein andermal: ‚Der Irrtum gehört den Bibliotheken, das Wahre dem menschlichen Geiste; Bücher mögen sich durch Bücher vermehren, indessen der Verkehr mit lebendigen Urgesetzen dem Geiste gefällt, der das Einfache zu erfassen weiss, das Verwickelte sich entwirrt und das Dunkle sich aufklärt.'

In der Lebensanschauung des Verfassers bedeutet die echte Kunst neben der Religion die unmittelbarste und daher wichtigste Deuterin des menschlichen Lebens. Wiewohl die Scheidung der einzelnen Künste eine Notwendigkeit und eine Bereicherung schöpferischer Kraft ist, so verkennt doch derjenige die erhabenste Aufgabe künstlerischen Schaffens, der den innigsten Zusammenhang der einzelnen Kunstgebiete ausser acht lässt. Es ist auch ein Zeichen des Verfalls einer Kultur, wenn die einzelnen Künste so weit auseinander streben, dass sie ihre wirkliche Verwandtschaft in Abrede stellen, und wenn die Menschen von den einzelnen Künsten leichten Genuss anstatt von der Kunst Erhebung über die vielen Widersprüche des Daseins und eine begeisternde Deutung des Lebens erwarten.

Zürich, im April 1903.

Mittelalter und Renaissance

I. Das Wort Renaissance umfasst jedenfalls mehr als die Vorstellung von der Wiederbelebung des klassischen Altertums: es bedeutet diejenige Steigerung geistigen und künstlerischen Lebens, welcher eine im stillen sich vollziehende, andauernde Arbeit voranzugehen pflegt. In diesem Sinne hatte es bereits im Mittelalter, lange vor derjenigen Epoche, welcher vorzugsweise der Name Renaissance beigelegt wird und in welcher die Entfaltung des modernen Individualismus zum erstenmal deutliche und grosse Formen annimmt, mehr als einmal eine Renaissance gegeben.

Eine Renaissance war bereits die Vertiefung des psychischen Lebens der europäischen Menschheit durch die Verbreitung des Christentums gewesen, wobei naturnotwendig die äussere Kultur für Jahrhunderte vor der innern zurückgetreten war. Jahrhunderte hindurch hatte im geheimen die Gährung der einzelnen Rassen und Stämme und deren Gestaltung zu grösseren Völkerschaften von ausgeprägterer geistiger Physiognomie gedauert. Inzwischen konnte die Universalmonarchie, gestützt auf die Kirche und als Erbin des verfallenen römischen Reiches, ins Leben treten.

Das elfte Jahrhundert war eine Zeit gesteigerten künstlerischen Lebens, — eine Renaissance der Kunst. Nach dem Ausdruck eines Chronisten jener Zeit, warf die europäische Menschheit ihre alten Fetzen von sich, und die Welt hüllte sich wieder in helle und glänzende Kleider. Es war die Zeit, da ein neuer Stil in der Baukunst sich zu entfalten begann. Es war auch die Zeit, um welche der Dom zu Pisa fast vollendet und der Bau des Domes zu Siena begonnen wurde. In Italien entwickelte sich das eigentümliche Leben der kleinen Gemeinwesen. In den anderen Ländern kam bald, im Gegensatze zur frühern Universalmonarchie, das Rittertum und der Feudaladel auf und zugleich die eigenartige Poesie der Provençalen. In der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts war die Normandie unter dem englischen König Heinrich II. die Stätte europäischer Kultur und Bildung, wie dies im folgenden Jahrhundert der Hof Friedrichs II. von Hohenstaufen werden sollte.

Die Schätze intellektueller Bildung lagen zum grössten Teile noch in den Händen der Kirche, und besonders war es der Orden des heiligen Benedikt, welcher Wissenschaft und Gelehrsamkeit pflegte. Schon der Name Kleriker bezeichnete den Mann von Bildung und Wissen: der gelehrteste Mann des elften Jahrhunderts war Gerbert von Rheims, der spätere Papst Sylvester II.; nicht nur die hervorragendsten Denker, sondern auch viele bedeutende Künstler waren im Mittelalter aus den Reihen der Geistlichkeit hervorgegangen.

Mit den im dreizehnten Jahrhundert begründeten

Orden des H. Dominik und des H. Franz war eine hohe Steigerung künstlerischen Schaffens, eine Renaissance des Kunstempfindens verbunden. Es war die Zeit, in welcher grosse Kirchenbauten ausgeführt wurden: die Kirche S. Francesco in Assisi, die des H. Antonius in Padua, das Camposanto zu Pisa, die Dominikanerkirche S. Maria Novella zu Florenz, der Dom von Orvieto, die Franziskanerkirche S. Croce in Florenz und der Dom daselbst. Derselben Zeit gehören auch die Kirchen Giovanni e Paolo und Frari zu Venedig, wie auch die berühmtesten gotischen Dome an: der von Köln, von Chartres, von Rheims, von Amiens, von Beauvais, von Brüssel, von Westminster, von York.

Das natürliche Bestreben der meisten und grössten Denker und Theologen des elften, zwölften und dreizehnten Jahrhunderts war, den Frieden zwischen Philosophie und Religion, zwischen der forschenden Vernunft und dem unverrückbaren Dogma, zwischen *scientia acquisita* und *scientia infusa* als einheitliche Lebensanschauung der damaligen europäischen Menschheit zu befestigen und zu sichern. Dieser Universalismus ist auch der grösste Zug am ganzen Denken jener Zeit: von Lanfranc an, der gegen die rationalistische Art des Berengar von Tours aufgetreten war, bis auf Albert den Grossen, den vielseitigsten Geist des dreizehnten Jahrhunderts, und bis auf Thomas von Aquino mit seiner scharfsinnigen intellektuellen Zergliederung und seinem stufenartigen Aufbau einer festen dogmatischen Weltansicht. Des H. Anselm von Canterbury *credo, sed intelligere desidero* war vom elften Jahr-

hundert an der charakteristische Ausdruck des einheitlichen Denkens des Mittelalters. Da die Kirche dem ganzen Wissen der Zeit sich anzupassen und alle Ergebnisse desselben mit den intimeren Bedürfnissen des Menschen zu versöhnen suchte, was ihr damals auch gelang, so konnte sie als Führerin des ganzen geistigen Lebens jener Zeit nicht ohne Selbstbewusstsein mit Vincent de Lérins darauf hinweisen, dass sie nur das lehre, was von ewigen Zeiten her gültig sei — *quod semper, quod ubique, quod ab omnibus creditum est.* Der tiefste und feinste Zug des mittelalterlichen Denkens, der sich auch nach allen spätern Umwälzungen in der Erkenntnis der Natur, an den innern Menschen wenden konnte, war seine schöpferische Mystik, die sich neben der Schulphilosophie und den grossen Versuchen, eine unverrückbare Dogmenlehre logisch zu begründen, entfaltet hatte. Der Wert von Werken wie das von der Erziehung des innern Menschen — *De eruditione interioris hominis* — des Richard a S. Victor, wie die des H. Bonaventura, des Zeitgenossen und Freundes des Thomas von Aquino, wie die tiefsinnige *Theologia Deutsch* eines unbekannten grossen Denkers oder die Schriften des Tauler und des Meister Eckhart liegt im Beobachten und Analysieren innerer Erlebnisse und psychischer Vorgänge. Ein Zeitgenosse des Thomas von Aquino, des Doctor angelicus, und des H. Bonaventura, des Doctor seraphicus, war auch der Mönch Roger Bacon, der Doctor mirabilis, der Naturforscher und Verfasser des Buches von den Geheimnissen der Kunst und Natur — *De secretis Artis et Naturae* —, der manche spätere Erfindung

voraussagte und dessen Wissen in die Einheit der mittelalterlichen Lebensanschauung eine Gährung hineintragen sollte.

Die Wissenschaften, — das Trivium und Quadrivium, — lebten Jahrhunderte hindurch in Frieden mit der Religion: wie schon von Niccolò Pisano auf dem Brunnen in Perugia, wurden sie auch später in der Spanischen Kapelle zu Florenz gegenüber dem grossen Fresko der Verherrlichung der Kirche als Frauengestalten allegorisiert und am Campanile Giottos als alte Griechen und Römer neben den sieben Sakramenten dargestellt. In dem Gemälde des Dominikanermönchs Traini in der Kirche S. Caterina zu Pisa — *Die Verherrlichung des H. Thomas von Aquino* — stehen zu beiden Seiten des Heiligen die Gestalten Platos und Aristoteles', während unten Averroes, vom himmlischen Lichte geblendet, zusammengestürzt daliegt.

Aber einem so ernsten und gediegenen Denker wie Roger Bacon, wie schon früher dem Abälard, blieben kleinliche Verfolgungen nicht erspart. Waren doch auch die zwei grossen Bettelorden im dreizehnten Jahrhundert nur zum Zwecke der Bekämpfung der Ketzereien der Albigenser, Waldenser und anderer dergleichen Sekten ins Leben gerufen worden. Ihre Absicht war, die Einheit der Kirche gegen jede Zersetzung zu schützen. Aber gerade weil diese Orden der Frati, im Gegensatze zu den andern mehr aristokratisch gearteten Ordensvereinigungen, Volkstümlichkeit zu erwerben strebten und dies auch erreichten, so kamen natürlicherweise in denselben mit der Zeit mehr

und stärkere Missbräuche wie in den andern auf.

II. Die mittelalterliche Wissenschaft hatte es in ihrem Streben nach Universalität nicht unterlassen, die Überreste der damals bekannten Werke antiker Literatur in sich aufzunehmen und zu verarbeiten. Schon im zehnten Jahrhundert gab es fanatische Verehrer antiker Dichter und Denker; Gerbert von Rheims war ein eifriger Sammler antiker Werke; Alfano, der Bischof von Salerno, war ein gründlicher Kenner alter lateinischer Dichter. Allein die Kenntnis der Antike im Mittelalter erstreckte sich doch nur auf die lateinischen Autoren; der griechischen Sprache dagegen ward im Westen seit der Trennung der Kirchen, trotz den Beziehungen der italienischen Handelsstädte wie Venedig, Pisa, Genua und Florenz zum Orient, keine Aufmerksamkeit geschenkt. Dass Scotus Erigena des Griechischen mächtig war, wurde schon zu seiner Zeit als etwas Ausserordentliches betrachtet. Was aber den Gelehrten im Mittelalter, Johannes von Salisbury, oder Vincent de Beauvais, dem Verfasser der grossen Encyklopädie des damaligen Wissens, oder Brunetto Latini und selbst noch teilweise Dante abgeht, ist der Blick für das Wesen antiker Kultur. Hatte doch die mittelalterliche Kultur, gerade weil sie abgeschlossen und vorwiegend selbständig war, nicht den historischen Sinn, welcher zusammengesetzten und weniger selbständigen Kulturen eigen zu sein pflegt, und auch nicht das Vermögen, sich in andere Menschen und ferne Zeitalter hineinzuversetzen. Aber die Verehrung für die antike Kunst war

schon im dreizehnten Jahrhundert bei einzelnen Künstlern gross: man denke an Niccolò Pisano und sein Nachempfinden der ihm bekannt gewordenen antiken Plastik oder an Dantes Verehrung für antike Dichter und Gestalten und an die Eindringlichkeit, mit welcher er die alte Mythologie behandelt. Freilich gab es damals auch solche, die sich nicht nur über alles antike, sondern auch über jede plastisch-sinnliche Darstellung sehr abfällig äusserten. Es waren die Gegner der Kunst, Iconoclasten, wie deren unter verschiedenen Namen jede Zeit hervorzubringen pflegt. Aber schon seit dem zwölften Jahrhundert pflegten Kunstliebhaber antike Skulpturen zu erwerben. Auch Petrarca erzählt, wie während seines Aufenthaltes in Rom bisweilen Bauern zu ihm gekommen seien, welche ihm antike Münzen und Kameen zum Kaufe anboten.

Während noch für Dante die Antike nur als ein verarbeiteter Bestandteil einer höhern Phase, als welche ihm das universelle Christentum galt, Bedeutung hatte, wendet sich schon Petrarca der Antike als einem besondern und selbständigen Gebiete zu, so dass bei ihm Christentum und Antike friedlich nebeneinander leben, ohne sich energisch zu verschmelzen. Bei Dante herrscht noch eine feste Einheit kosmischer und anthropologischer Ansichten, wogegen Petrarca sich ganz dem Studium des Menschen zuwendet und für den Kosmos als Ganzes kein Interesse bekundet. Es ist, als wenn Petrarca bereits geahnt hätte, dass gerade von der neuen Erkenntnis des Kosmos die Einheit der mittelalterlichen Lebensanschauung zerstört werden müsste.

und dass davon nur derjenige Teil seine Geltung behalten sollte, welcher sich auf die tiefern Bedürfnisse des innern Menschen bezieht.

III. Durch das ganze Mittelalter hindurch lebten in Italien Erinnerungen an die vergangene Grösse des alten Rom und an die antike Kunst, deren Überreste sich nicht nur in Rom, sondern auch in verschiedenen andern Städten Italiens vorfanden. Hatte man im Mittelalter und selbst noch im Quattrocento keine tiefe Pietät für die alten Denkmäler und Ruinen, so ahnte man doch, dass dieselben von etwas Grossem sprachen, das sich auf diesem Boden früher abgespielt hatte.

In Rom war man zwar von jeher daran gewöhnt, die antiken Denkmäler und die Marmorbekleidung der alten Tempel als Baumaterial zu verwenden; in der Nähe des Forums hatten sich im Mittelalter Kalkbrenner angesiedelt; die adeligen römischen Familien der Frangipani, Colonna und Orsini pflegten während ihrer gegenseitigen Kämpfe und fortwährenden Angriffe sich hinter den Circusmauern, Mausoleen und Triumphbogen zu verschanzen und daran ihre Befestigungswerke ohne Rücksicht auf die historische Bedeutung oder den Kunstwert derselben zu bauen. Am alten Forum weideten Kühe; der alte Name berühmter Plätze und Stätten ward missdeutet oder verunstaltet. Aber eine unaussprechliche Beziehung zu der antiken, mit Schutt und Ruinen überdeckten Vergangenheit lebte doch in der Luft der ewigen Stadt und umgab das der Verwüstung preisgegebene Rom selbst zur Zeit, da die Päpste ihm den Rücken gewendet und in

Avignon ihren Wohnsitz aufgeschlagen hatten, mit einer seltsamen Poesie aus Melancholie und Sehnsucht: man hatte das dunkle Bewusstsein von grossen Schätzen, die unter diesem Boden begraben lagen. Eine Legende, die unter den Juden des mittelalterlichen Rom entstanden war, erzählt, dass die Bewohner der ewigen Stadt spät in der Nacht an einen geheimnisvollen Ort hinzugehen pflegten, um dort ein schönes Bildwerk aus alten Zeiten zu verehren und zu küssen. Gegenüber dem Lateran, welcher sich an der Stelle eines Palastes der antiken römischen Familie der Laterani erhebt, stand im Mittelalter die Reiterstatue des Marc Aurel, welche als die des Kaisers Konstantin galt. Manches Bildwerk mochte die Bevölkerung Roms, wenn beim Bauen der Boden aufgewühlt wurde, gefunden haben, das aber mehr als unterirdisches Gespenst, denn als ein willkommenes Geschenk erschien: so wurden alte Statuen und Büsten zu Kalk eingebrannt.

Aber schon im vierzehnten Jahrhundert fühlte sich mancher, gleich Cola di Rienzo und Petrarca, zu den mit Schutt überdeckten Ruinen und vernachlässigten Denkmälern hingezogen. Um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts erhebt Petrarca eine leidenschaftliche Klage gegen die Zerstörer alter Denkmäler: man wüte gegen die alten Brücken und gegen unschuldige Marmorwerke; herrliche Paläste, einstmals von berühmten Männern bewohnt, würden gewaltsam ruiniert, Triumphbogen in Stücke zerbrochen, und man empfinde keine Scham darüber, aus den antiken Fragmenten einen Gegenstand schnöden Gewinnes und schändlichsten Handels zu

machen. Auch im Quattrocento beklagte sich Poggio über die Pietätlosigkeit gegenüber antiken Denkmälern der ewigen Stadt: als er zum erstenmal nach Rom gekommen sei, habe noch der Tempel der Concordia beinahe unversehrt gestanden, seitdem aber hätten die Einwohner den schönen Marmorbau fast ganz zerstört und nur wenige Säulen zurückgelassen.

IV. In der mittelalterlichen Kultur, besonders auf dem Boden Italiens, lebten die mannigfachsten Gegensätze nebeneinander: alle innern Triebe des Menschen entfalteten sich, nur gewann die prüfende Vernunft noch nicht das Übergewicht; die einzelnen Geisteskräfte wichen noch nicht so weit vom festen Mittelpunkte ab, dass sie sich selbständig hätten behaupten können. Die Freiheit des Handelns war nicht selten beinahe eine unbeschränkte. Der Feudaladel konnte sich im mittelalterlichen Europa mehr herausnehmen, als es mit geordneten Zuständen verträglich ist. Die Kirche und die Geistlichkeit ergriffen die Gelegenheit, um ihren festen Ordnungsgeist den anarchischen Neigungen des Feudaladels entgegenzustellen. Die mittelalterlichen fahrenden Schüler und Dichter hatten aber unbegrenzte Freiheit in Wort und Dichtung. Nachdem die Geistlichkeit zu grosser Macht gelangt war, konnte sich die Satire des Mittelalters, wie z. B. die des Wilhelm von Figueras, erlauben, die römische Kurie scharf anzugreifen und den Klerus als schnöden Indulgenzenhändler zu bezeichnen. Die Missbräuche des Mönchtums wurden von sonst sehr frommen Männern, wie z. B. von dem Troubadour Ruteboeuf, frei geschildert. Rauheit und Feinheit, Sinnlichkeit und

Platonismus, zarteste Poesie und grobe Prosa, höchstes Ideal und unerbittliche Wirklichkeit, das Erhabene und das Komische wohnten nahe beieinander, ohne sich zu verdrängen. Neben mystischer Religiosität ging nicht selten auch Skepsis einher, neben Verehrung für die Dogmen der Kirche eine poetisch-freie Auslegung derselben, neben dem Aberglauben eine ungeschwächte Energie des Denkens. Alle diese Gegensätze, die besonders im vierzehnten Jahrhundert in schärfster Ausprägung hervortreten, sind in Italien auch noch im Quattrocento anzutreffen.

Um die Wende des vierzehnten Jahrhunderts bemächtigte sich der italienischen Städte eine mystische Bewegung: eine Menge Menschen ging in Prozession von einer Stadt zur andern. Wie der Chronist Giovanni Sercambi erzählt, waren im Jahre 1399 viele Einwohner von Lucca in Prozession nach Prato gekommen und von dort nach Florenz, wobei sie unterwegs fromme Lieder sangen und durch ihre Rufe: ‚Misericordia' und ‚Pax' die Gemüter zum Frieden ermahnten. Sie waren alle weiss gekleidet und schon durch ihren Anblick und ihre aufrichtige fromme Stimmung erregten sie die Bevölkerung überall wo sie hinkamen. Während der zehn Tage, die diese Prozessionen zu dauern pflegten, nährten sich die Teilnehmer nur von Brot und Wasser. Die Florentiner gingen in grosser Menge nach Arezzo, und die Bewegung erstreckte sich auf fast ganz Italien, von den Abruzzen bis nach Genua. Der reiche und gebildete Kaufmann Francesco Datini von Prato nahm an einer solchen Prozession der Bianchi teil und pilgerte barfuss mit den andern ‚per l'amore

di Dio'. Um das Jahr 1400 predigte Fra Giovanni Dominici in Florenz und brachte auf seine Zuhörer einen mächtigen Eindruck hervor. Der Notar Lapo Mazzei schrieb an seinen Freund Francesco Datini von Prato über eine dieser Predigten, es sei einem dabei, als wenn man einen Schüler des heiligen Franz hörte und wiedergeboren würde; bei der Klarheit, mit welcher der Prediger die christliche Wahrheit darlegte, hätte alles geweint.

Solche Prediger übten noch im Quattrocento, wie früher im Mittelalter, eine grosse Macht, nicht nur auf das Volk, sondern auch auf viele Gebildete aus. Zu den Predigten des Bernardino da Siena und des Roberto da Lecce strömte das Volk zu Tausenden herbei. Savonarola konnte noch am Ausgang des Quattrocento durch seine Predigten eine so gebildete Stadt wie Florenz tief bewegen, wie früher im Mittelalter der Dominikanermönch Giovanni Scio aus Vicenza, der im Jahre 1233 einmal vor 400 000 Menschen unter freiem Himmel gepredigt haben soll und in Vicenza Herrscher und Gesetzgeber geworden war; wie der Benediktinermönch Beato Giordano Forzatè, der durch den Ruf seiner Heiligkeit und durch sein mächtiges Wort im dreizehnten Jahrhundert auf Wunsch aller Parteien Padua als Herrscher regierte, einen Frieden zwischen den Guelfen und Ghibellinen herzustellen bemüht und gegen den Tyrannen Ezzelino da Romano kühn aufgetreten war; wie im vierzehnten Jahrhundert der Augustinermönch Fra Jacopo Bussolari, der durch seinen reinen Lebenswandel und seine feurige Beredsamkeit eine solche Macht über die Bevölkerung von Pavia er-

langt hatte, dass er die Signoren von Pavia, die Familie der Beccaria, verjagen, das Gemeinwesen als Republik erklären und selbst der eigentliche Herr der Stadt werden konnte.

V. In den kleinen italienischen Republiken hatte sich schon im frühen Mittelalter ein reiches und gebildetes Bürgertum entwickelt. In Städten wie Pisa, Venedig, Genua, Florenz und Lucca hatten schon im zwölften Jahrhundert handeltreibende Bürger Paläste in grossem Stil zu errichten begonnen. Durch die ausgedehnten Beziehungen zum Orient und durch die verschiedenen Handelsreisen in ferne Länder wurde das Ansehen, die Macht und der Gesichtskreis des Bürgertums erweitert. Auf den Strassen von Pisa, Genua und Venedig tummelten sich oft Vertreter verschiedener Rassen und Stämme. Diese Städte hatten schon im frühesten Mittelalter Handelsfaktoreien in den fernsten Gegenden des Ostens begründet.

Nach der Schlacht bei Meloria und dem Siege über die Pisaner blühte Genua im dreizehnten Jahrhundert zu einer der grössten Handelsstädte der Welt auf. In Konstantinopel hatten die Genuesen ein besonderes Stadtviertel inne: sie trieben einen einträglichen Handel mit den Städten am Schwarzen Meer, welchen ihnen die Venetianer bald streitig zu machen suchten, wodurch sich beide Republiken in heftige Kämpfe verwickelten. Schon zu Anfang des zwölften Jahrhunderts hatten die Genuesen Schiffahrt auf dem Kaspischen Meer betrieben, und zwei Genuesen waren es, die das Kap der Guten Hoffnung erstmals umschifften. Der Handel der Genuesen erstreckte sich auf die Levante, auf Ägyp-

ten, auf Marokko, auf die Krim und auf fast alle europäischen Länder. In einem italienischen Dialektliede aus dem dreizehnten Jahrhundert heisst es: ‚Stets sind die Genuesen — In aller Welt gewesen, — Wohin nur einer kommt und geht, — Ein neues Genua entsteht.' — Um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts schrieb Petrarca an den Dogen von Genua: ‚Staunenswert zu sehen türmen sich die Massen Eurer stolzen Paläste, am Fusse der Felsen erheben sich die Marmorhäuser Eurer Bürger, an Pracht den herrlichsten Königspalästen vergleichbar.'

Auch Venedig, Lucca und Florenz trieben im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert einen ausgedehnten Handel, vorzugsweise mit Samt, Tuch und Seide; die Seidenindustrie von Lucca war im Mittelalter hervorragend. Die Florentiner hatten damals ihre Faktoreien nicht nur in Frankreich, England und den Niederlanden, sondern auch in Kleinasien, Afrika und sogar in China. Die Florine, die zuerst in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts in Florenz geprägt wurden, waren überall angesehen und dienten später andern Städten als Muster. Besonders berühmt waren die Banken der Florentiner, die den ganzen Weltmarkt beherrschten.

Der Bauernstand war in Italien niemals entwickelt gewesen wie in andern Ländern und auch nicht so fest an die Scholle gebunden. Das Rittertum konnte auf dem Boden Italiens fast gar keine Wurzeln fassen. Selbst in Neapel, wo das Rittertum noch am stärksten sich behaupten konnte, war es mehr der Form als dem innern Gehalte nach ausgebildet.

Der Ritter konnte in Italien auf die Phantasie des Volkes nicht die Wirkung wie anderswo ausüben. In den Cento Novelle wie auch in den Erzählungen des Boccaccio und des Franco Sacchetti herrscht kein ritterlicher, sondern ein rein bürgerlicher Zug vor. Die Turniere hatten in Italien niemals den feierlichen Charakter angenommen wie in den andern Ländern, sondern wurden einfach als Zeitvertreib betrachtet. In einem Briefe an den Bruder des Niccolò II., Marchese von Ferrara, spricht Petrarca von den Turnieren als von ‚kindischen Ritterspielen'. In seinem Buche ‚Von den Heilmitteln in Glück und Unglück' tritt Petrarca scharf gegen die Turniere und ähnliche Belustigungen auf, auch gegen die Jagdvergnügungen, die, wie er bemerkt, von den Italienern den Franzosen überlassen werden sollten. Er erkennt keinen Adel der Geburt, sondern nur einen des Verdienstes an: nicht das Blut, sondern die Werke adeln den Menschen.

Schon im dreizehnten Jahrhundert wurden in Siena, Padua, Brescia, Bologna und Florenz Versuche gemacht, die Leibeigenschaft abzuschaffen, was auch nicht ohne Erfolg blieb. In Genua wurden schon um die Mitte des zwölften Jahrhunderts Gesetze gegen den Feudalismus erlassen; in Florenz wurde im Jahre 1289 die Leibeigenschaft durch ein Dekret abgeschafft, und vier Jahre darauf das Bürgertum daselbst allein für regierungsfähig erklärt, indem nur solche Bürger in die Regierung aufgenommen werden konnten, die irgend ein Gewerbe trieben. Um die Mitte des 14. Jahrhunderts überflutete in Florenz die volkstümlich bürgerliche

Bewegung alle ihr früher vom Adel gesetzten Schranken und räumte die letzten feudalen Überreste weg. In den verschiedenen Städten Italiens war der Kaufmannsstand der ausgeprägteste im Gemeinwesen, und die Kaufherren verfolgten ihre Interessen bedacht und zielbewusst, wobei sie in ihrem Kreise mit derselben Diplomatie und Schlauheit herrschten, wie die damaligen Tyrannen und Staatsmänner. Der Reichtum wuchs und zugleich auch die Macht einzelner Familien.

Zwischen den sich emporschwingenden bürgerlichen und adeligen Geschlechtern wütete in den Gemeinwesen des mittelalterlichen Italien ein ununterbrochener Kampf auf Leben und Tod: eine tiefgreifende Eifersucht trat hier überall in den Städten, zuweilen in einer die Kultur fördernden Weise hervor, oft aber auch grausam, vernichtend und alle Gesetze der Menschlichkeit verachtend.

VI. In den italienischen Städten des Mittelalters war es, wo mit dem Aufblühen des Bürgertums auch eine neue Form des geselligen Verkehres aufkommen musste. Die Ausbildung freierer gesellschaftlicher Formen brachte hier auch in der Stellung der Frau allmählich eine Änderung hervor. In den andern Ländern des mittelalterlichen Europa, wo das Rittertum stark entwickelt war, konnte das einsame Bergschloss mit seinen Verschanzungen, Gräben und Zugbrücken nicht dazu angetan sein, die Geselligkeit und den freien Verkehr zu fördern. Der Harnisch und der Panzer des Ritters, der Kampf und die Jagd im Reviere konnten auch kein Bedürfnis nach Musse und Pflege geistigen Umgangs aufkommen

lassen: der Mann war mehr für das Leben im Freien, auf dem Schlachtfelde und beim Turniere, als für den Verkehr in einem auserwählten Kreise fein gebildeter Menschen geschaffen. In Italien hatten die Menschen dagegen von jeher mehr Berührungspunkte miteinander gehabt. Selbst die Scheidewand zwischen den adeligen und bürgerlichen Familien musste in den italienischen Gemeinwesen fallen, zur Zeit, da selbst Adelige in Städten wie Venedig, Mailand, Genua, Florenz sich mit dem Handel zu befassen begonnen hatten. Die Festspiele, die Regatten, die Cavalcaden waren ein Sammelpunkt, wo alle Bewohner der italienischen Städte einander näher treten konnten.

Hier musste die Frau zu einer Geltung kommen wie nirgendswo sonst: sie bewegte sich frei in ihrer Umgebung, durchwanderte stolz die gepflasterten Strassen der Stadt, zeigte sich bei öffentlichen Anlässen und feierlichen Stadtbegebenheiten. Die geschmackvolle reiche Kleidung und majestätische Haltung der Genueserinnen hatte schon auf Petrarca grossen Eindruck gemacht.

In den italienischen Städten traten an die Frau auch Forderungen der Bildung und der feinen Unterhaltung heran. Die gebildete Frau, die für Kunst und Poesie ein Interesse hat, die schön redet und schreibt, die in freier und dabei doch feiner Weise in Gesellschaft von Männern zu verkehren versteht, kommt zuerst in Italien auf.

Schon im dreizehnten Jahrhundert gab es in Italien eine kleine Reihe dichtender und gelehrter

Frauen; Petrarcas Lehrer Giovanni d'Andrea in Bologna, einer der angesehensten Rechtsgelehrten seiner Zeit, hatte eine schöne und gelehrte Tochter Novella, die solche Kenntnisse in Spezialwissenschaften besass, dass sie nicht selten an Stelle ihres Vaters, freilich hinter einem Vorhang, Vorlesungen hielt. Eine der bedeutendsten Frauen des Mittelalters, die H. Katharina von Siena, konnte sogar durch ihren hohen Verstand und tiefe Überzeugungskraft in die politischen Geschicke des dreizehnten Jahrhunderts bestimmend eingreifen.

VII. Schon im Mittelalter war das gesellschaftliche Leben in den italienischen Städten ein sehr bewegtes: der einzelne Mensch konnte seine guten und schlechten Eigenschaften in schärfster Ausprägung zeigen: Heftigkeit, Grausamkeit und oft auch Innerlichkeit und Feinheit. Die Epoche der Renaissance ist auch hier eigentlich die Erbin des Mittelalters. Wo scharfe Gegensätze aufeinanderstossen, dort kann der Mensch sich ganz anders entfalten, als wo ihm alle Wege gebahnt und vorgeschrieben werden. Die Zeit der Renaissance ist von den schärfsten Widersprüchen und den kompliziertesten Erscheinungen ausgefüllt.

Die Renaissance war also keineswegs eine unvermittelte, plötzlich hervortretende Kulturerscheinung: auch im Mittelalter gab es Menschen, die ihrer Charakteranlage nach denen der Renaissanceepoche glichen. Seit dem dreizehnten Jahrhundert gewann auch das Verlangen nach Erkenntnis und nach der Ausweitung des Intellektes immer mehr an Macht und Bedeutung. Die tausendjährige Kultur des

Mittelalters sollte bald ihren Kreis vollenden. Die menschliche Natur verlangt immer nach einem Wechsel im Empfinden und Denken: wir finden Neues, kombinieren es mit dem Alten, vergessen bisweilen das Alte, und sind später froh, es wiederzufinden. Es ist, als wenn wir, um das Eine intensiver zu erfassen, das Andere für eine Zeitlang aus dem Auge lassen müssen. Vielseitigkeit des Geistes ist in einzelnen Menschen eine ebenso grosse Seltenheit, wie in ganzen Zeiträumen.

Vielleicht ist noch das Quattrocento in Italien die vielseitigste Epoche, da in ihr die verschiedensten Richtungen und mannigfach geartete Charaktere zusammenkommen, und manche Vertreter dieser Zeit in sich eine Verschiedenheit von Trieben und Anlagen tragen. Die Sinne des begabten Menschen begannen stark auf einzelne Erscheinungen der Natur zu reagieren, und sein Geist wurde beweglicher. Der Mensch ging auf sich selbst zurück, begann den Körper aufmerksamen Auges zu betrachten und im Bau der Glieder Proportionen zu entdecken; ein Sinn, der im Mittelalter nicht voll zum Ausdruck kommen konnte, erwachte und wollte befriedigt sein: der ästhetische. Der Mensch wollte nicht nur das Erhabene, sondern auch das Gefällige, das Bequeme. Ein gewisser Comfort trat immer mehr in der Häuslichkeit, im Baue der Wohnungen und der Paläste mit seinen Forderungen hervor. Man nahm ein Interesse an der ganzen Mannigfaltigkeit, an der schillernden Fläche des Lebens. Nach aussen erschien das Leben als eine Arena des Kampfes für die Macht und für den Ehrgeiz,

für die entfesselten Kräfte der starken Persönlichkeit, nach innen als Inbegriff schöner Formen und gefälliger Sinnigkeit: Grausamkeit, List und Treubruch dort, wo es sich um politische Zwecke handelte, aber zugleich ein Adel in den Umgangsformen und im geselligen Verkehre. Zuweilen lebte auch in einem und demselben Menschen diese Zweiheit des Grausamen und Feinen.

VIII. Der Mensch der Renaissance war noch eigenartig in allem und naturwüchsig in allen seinen Trieben. Er kannte noch nicht den Zwang der Mode und der öffentlichen Meinung. In der Kleidung, nicht nur der Frauen, sondern auch der Männer, zeigte sich damals eine grosse Prachtliebe. Die Freude an Farben und Schmuck war allgemein. Besonders auffallend war die Prachtliebe der Florentiner. Ein Mantuaner, der im Jahre 1460 Florenz besuchte, schrieb an die Marchesa Barbara von Brandenburg, die Florentinerinnen hätten auf ihn den Eindruck gemacht, als wenn sie lebendige Porträts eines so grossen Künstlers wie Andrea Mantegna wären; die Mannigfaltigkeit ihres Kopfputzes hätte ihn in Erstaunen gesetzt. Selbst zu Anfang des Cinquecento, zur Zeit da die Männer, besonders in der Lombardei, sich bereits in Schwarz zu kleiden begonnen hatten, blieb die Kleidung der Frauen noch immer pittoresk.

Gegen den immer mehr sich verbreitenden Luxus glaubten oft die Behörden einschreiten zu müssen, freilich ohne Erfolg. Von den Schönheitsmitteln, die von den Frauen jener Zeit gebraucht wurden, spricht Leonardo da Vinci in seinem Buche ‚Über die

Malerei' als von der zunehmenden Narrheit der Zeit — *humane pazzie in aumentazione:* selbst was die Levante liefern könne, genüge ihnen noch nicht. Auf Feste und Hochzeiten der adeligen und der reichen bürgerlichen Familien wurden oft bedeutende Teile ganzer Vermögen verwendet. Benedetto Salutatis Gastmahl für die Söhne des Königs Ferrante von Neapel im Jahre 1476 stand dem nicht nach, welches der Kardinal Pietro Riario, der Neffe des Papstes Sixtus IV., drei Jahre zuvor zu Ehren der Braut des Ercole von Ferrara gegeben hatte, welches 20 000 Dukaten gekostet haben soll. In Florenz war es nichts Ungewöhnliches, dass ein Hochzeitsfest auf eine halbe Million Francs unseres Geldes zu stehen kam. Bei einer Hochzeit in der Familie des Königs Alfonso von Neapel waren am Meeresstrand Tische für 30 000 Personen gedeckt, wie es überhaupt in Neapel, Rom und Florenz etwas Gewöhnliches war, dass öffentliche Plätze bei festlichen Anlässen in Säle verwandelt wurden.

Selbst die schweren Heimsuchungen durch Pest, Erdbeben und Überschwemmungen vermochten nicht, dieser allgemeinen Lebensfreudigkeit irgendwie Eintrag zu tun. Im Jahre 1400 soll die Pest in Florenz und Umgebung ein gutes Dritteil aller Einwohner hinweggerafft haben und siebzehn Jahre später 16 000 Menschen. Um die Mitte des Quattrocento war der Norden Italiens von Pest und heftigen Erdbeben heimgesucht: im Jahre 1460 stiftete die Pest in Venedig Verheerungen an und bald darauf auch in Ferrara, und am Ausgang des Quattrocento waren alle Spitäler in Florenz voll Hungernder und

Kranker, so dass Tausende von Menschen, trotz der öffentlichen Hilfe, die ihnen dabei geleistet wurde, starben. Die Überschwemmungen in Rom zu dieser Zeit waren ganz ungewöhnliche, ebenso die des Po und der Etsch. Auch im Cinquecento erschien die Pest an verschiedenen Orten Italiens und um das Jahr 1576 wurden in Venedig allein an die 50 000 Menschen hingerafft.

IX. In einer Zeit, da die andern Länder Europas noch in mittelalterlichen Formen lebten, war schon in Italien ein neuer Menschentypus mit weiteren Forderungen an die Geselligkeit, an die Kunst und Literatur hervorgetreten, der vom Leben verlangte, was es ihm nur gewähren konnte. Hatte es bereits im Mittelalter nicht selten Reisende gegeben, die ihre Wanderungen aus einem unwiderstehlichen Forschungstrieb unternahmen, so wurden jetzt derlei Reisen häufiger, wobei oft auch ein mehr psychologisches Interesse am Beobachten rein menschlicher Beziehungen stark hervorzutreten begann. Schon Petrarca hatte es als die Eigenschaft eines edlen Geistes betrachtet, sich nicht an die Scholle gebunden zu fühlen, sondern ferne Gegenden kennen lernen und die Sitten fremder Völker beobachten zu wollen. Francesco Vettori, der Freund Machiavellis, nannte schon das Reisen durch verschiedene Länder den grössten unter den geistigen Genüssen des Menschen und meinte, wer nicht viele Menschen und Städte gesehen habe, könne keinen Anspruch auf eine vollkommene Bildung machen.

Eine Aristokratie des Geistes und des persön-

lichen Verdienstes bildete sich aus den verschiedenen Ständen in den italienischen Städten des Quattrocento immer deutlicher und stärker heraus, eine Art von Gehirn der italienischen Gesellschaft. Alle guten und schlechten Seiten eines intellektuellen und künstlerischen Lebens, dem die tiefere ethische Grundlage oft vollständig abging, traten zugleich so ausgeprägt wie noch nirgend sonst hervor. Ein unüberwindliches Verlangen nach Ruhm bemächtigte sich vieler Geister. Selbst das Mäcenatentum hatte oft seinen Grund nur in der Ruhmsucht. Der Auftraggeber wollte auf einem Fresco oder in einem Gemälde sich und seine Familie porträtiert und verherrlicht wissen. Die Humanisten und Dichter gaben sich dazu her, in den äussersten Ausdrücken zu loben. Schon Petrarca wendet sich in einem Sonette an den Feldherrn Pandolfo Malatesta mit den Worten: er gedenke ihm in seiner Dichtung ewig lebendigen Ruhm zu verleihen. L. B. Alberti bittet die Künstler, als einzigen Lohn für seine Studien über die Malerei, sein Porträt in einem Gemälde anzubringen. Und im Cinquecento konnte Vasari sich nicht genug über die Beschränktheit — *goffezza* — der mittelalterlichen Künstler verwundern, die so wenig Sinn für den Ruhm gehabt hätten.

Machtgelüste und Grausamkeit, die in der Zeit der Renaissance in heftiger Weise hervortraten, werfen dunkle Schatten auf den Glanz dieser Kultur und auf ihre feine Geselligkeit. Der neue Mensch der Renaissance war vorzugsweise aus intellektueller Neugierde, aus einem feinen Schönheitssinn, aus künstlerischen Neigungen, aber oftmals auch aus

brutaler Rücksichtslosigkeit und neben seiner diplomatischen Klugheit auch aus heimtückischer Schlauheit zusammengesetzt. Aber nicht selten behaupteten sich damals in ihrer Stille auch tief veranlagte Naturen, die ihre Wirksamkeit beschaulich, erzieherisch oder in mitfühlender Werktätigkeit entfalteten.

Francesco Petrarca

I. In Petrarca haben sich neue Lebensgegensätze der halb weltlichen, halb geistigen Persönlichkeit verkörpert. In seinem Innern haben sich neue Kräfte gelöst und in eigenartiger Weise zusammengesetzt. Er hat schon eine seltene Vielseitigkeit von Interessen und Bestrebungen und eine starke Eindrucksfähigkeit. War der vorherrschende Zug des geistigen Menschen in den früheren Perioden des Mittelalters die Einkehr in sich, die tiefe Beschaulichkeit gewesen, so regten sich in Petrarca schon deutlich neue geistige Triebe, die zwar nicht mehr so kräftig, aber dafür um so reicher und üppiger waren. Seine Sinne haben sich sehnsuchtsvoll der Natur zugewendet. Das Neue, das sich in ihm regte, konnte er zwar nicht immer genau bestimmen, aber er verfolgte es doch oft klaren und sicheren Blickes. Es ist, als ob ihm ein helles Licht zuwinkte, zu dem ein weiter Weg führte. In seinem eigenen Innern sind die Höhen wie von der hellsten Sonne beschienen, während die unteren Regionen noch ein dämmerndes Dunkel umhüllt.

Die Sehnsucht nach dem Lichte ist bei ihm ein Zug seines Charakters, ein inneres Erlebnis. Sein Erleben ist schon kompliziert. Die Natur lockt ihn

an sich wie ein verschwiegenes Geheimnis: sie ist ihm nicht mehr ganz der Abfall vom Geiste, sie tritt vielmehr in sein Empfinden als unversiegbare schaffende Kraft ein. Dabei aber bleiben in ihm, wie übrigens in den meisten künstlerisch veranlagten Menschen, gewisse Lücken zwischen der Natur und seinem eigenen Empfinden unausgefüllt, woraus oft ein dunkler Schatten aufsteigt, ein unbestimmtes Sehnen, ein gewisses Spiel helldunkler Stimmungen. Es ist, als ob er nach etwas verlangte, das ihm nicht erfüllt werden kann, als ob er etwas in seine Arme fasste, das keinen Körper hat. Es ist schon die Sehnsucht und Unzufriedenheit des modernen Menschen darin, aber daneben sind auch Stimmungen des Erwachenden, der mit einem Gefühle von Freudigkeit und Unbehagen in das blendende Sonnenlicht schaut. Es ist das Erwachen des individuellen Empfindens und Denkens. Neugierig beobachtet er alles was in seinem Innern vorgeht. Es ist nicht der unüberwindliche Trieb nach beschaulicher Selbsterkenntnis, sondern der geheime Wunsch nach Verdoppelung seiner eigenen Seelenregungen und oft auch nach Bespiegelung des eigenen Bewusstseins. Die psychische Zweiheit des modernen Menschen wird bei Petrarca zum erstenmal ein volles Erlebnis.

II. Er hatte ein intimes Verständnis für das geheimnisvolle Weben der Natur im Dunkel und im Lichte. Das Dickicht des Waldes hatte für ihn nichts Erschreckendes: im Sommer des Jahres 1333 durchzog er zu Pferde auf seiner Reise von Köln nach Avignon ganz allein den Ardennerwald.

Die hohen Berge hatten für ihn eine besondere Anziehungskraft. Schon im Knabenalter, zur Zeit, wo er in Carpentras in die Schule ging, lockte ihn der Berg Ventoux wie ein unwiderstehliches Geheimnis. Aber erst im Frühling des Jahres 1336, nachdem auf ihn die Stelle bei Livius, wo erzählt wird, wie Philipp von Macedonien einen hohen Berg in Thessalien erklomm, besonders starken Eindruck gemacht hatte, entschloss er sich mit seinem Bruder Gerardo den hohen Gipfel zu besteigen. ‚Der lange Tag,' schreibt er, ‚die milde Luft, der heisse Wunsch, die Kraft und Geschmeidigkeit der Glieder und auch alle anderen Umstände waren dem Unternehmen günstig, nur die Beschaffenheit des Ortes stellte sich dem als Hindernis entgegen.'

Die grosse Anstrengung ward reichlich belohnt: die herrliche Aussicht, die sich auf der Höhe eröffnete, wirkte auf ihn wie ein Zauber; unten am Berge lagerten Nebel, die hohen Alpen in der Richtung nach Italien zeigten sich ganz nahe. Und im Lichte der untergehenden Sonne boten die Berge gegen Lyon, das mittelländische Meer und die Rhone ein übersichtliches Panorama dar. Aber selbst auf die reinen und lichtvollen Bergeshöhen verfolgten ihn noch die Schatten aus seinem zwiespältigen Innern.

Am ausgesprochensten war sein Sinn für die Naturschönheiten der Provence und für die landschaftlichen Reize Italiens. Er liebte die tiefe Einsamkeit und beschrieb das Leben auf dem Lande mit wahrer poetischer Empfindung. Das Rauschen der Bäche, das Schattenspiel der überhängenden

Felsen in der Dämmerung, der Fluss, der die Flur durchzieht, sprachen zu ihm intim und eindrucksvoll. In seinem frühen Mannesalter zog er sich für ganze Jahre nach Vaucluse, einer sehr einsam gelegenen Gegend der Provence, in eine einfache Bauernhütte zurück, die er allmählich zu einem bequemen, von Gärten umgebenen Landhause umschuf. Hier gestaltete er die meisten seiner Werke, begann seine *Africa,* schrieb einen bedeutenden Teil seiner Briefe in Prosa und seiner poetischen Episteln und fast seine ganze Bucolica und einen beträchtlichen Teil seines Canzoniere. Im spätern Alter gingen seine Erinnerungen mit besonderer Vorliebe auf die Jahre, die er in dieser romantischen Einsamkeit verlebt hatte, zurück. Mit sichtlichem Behagen berichtete er als alter Mann einem Freunde, wie fast alle Bäume um sein Landhaus in Vaucluse von ihm eigenhändig gepflanzt seien. Immer wieder steigen in seiner Phantasie die landschaftlichen Eindrücke von Vaucluse auf.

Er hat das lärmende Avignon, wo er heftige innerliche Kämpfe auszufechten und unter seinem Liebesgefühl zu leiden hatte, verlassen, um Ruhe und Überwindung seiner Leidenschaft in stillster Einsamkeit zu suchen. Alles, was ihn früher am Getümmel des Stadtlebens und an dem Verkehr in gebildeter Gesellschaft angezogen hatte, wurde ihm jetzt zuwider. Seine frühere elegante Kleidung hat er mit einer sehr einfachen vertauscht, die sich kaum von gewöhnlicher Bauernkleidung unterschied. Anhaltende Studien, Landschaftsstimmungen und innere Arbeit füllten ihn während seines Aufenthaltes

in Vaucluse ganz aus. Einsam schweifte er hier durch die Wiesen und Felder und auf den umgebenden Hügeln herum. Bis spät in die Nacht wanderte er oft am Ufer der Sorgue bis zu ihrer Quelle und lauschte dem Brausen des hervorbrechenden Gewässers. Im spätern Alter erinnerte er sich noch lebhaft in einem Briefe an seinen Schulfreund Guido Settimo, Erzbischof von Genua, wie er in Vaucluse zur Sommerzeit oft um Mitternacht erwachte und im Mondenschein auf den offenen Feldern und auf den Hügeln sich erging. Zu dieser Nachtstunde schlug er nicht selten den Weg ganz allein mit einem gemischten Gefühl von Lust und Schrecken nach der Schlucht der Sorguequelle ein, wohin mancher selbst im vollen Tageslicht und in Begleitung nicht ohne Furcht gehen mochte. Morgens und abends pflegte er dem Zwitschern der Vögel, dem stillen Summen in der reinen Luft, dem Gebrüll der Rinder auf den grünen Wiesen zu lauschen. Vaucluse, das schöne, stille Tal, wurde sein Helikon, wohin er sich öfters aus dem Babel Avignon flüchtete, von den Machthabern und hochmütigen Menschen und neidischen Verleumdern, von dem Gewühl der Parteileidenschaften und dem ganzen Getümmel des dortigen Gesellschaftslebens zur Einfachheit und Freiheit und Naivität. ‚Aber es ist so wie ich sage,' schreibt er einmal aus Vaucluse an einen Freund, ‚nichts anderes suche ich, nichts anderes will ich, selbst die Berühmtheit meines Namens, von der ich früher so eingenommen war, freut mich nicht mehr.'

Stets war es seine Gewohnheit, so weit es ging,

im Garten zu arbeiten und im Anblicke der Landschaft manches zu entwerfen. Während seines Mailänder Aufenthaltes schrieb er von San Columbiano einen Brief an seinen Freund Guido Settimo unter einem Kastanienbaum im Anblicke des Sonnenuntergangs. Immer war er darauf bedacht, in einer landschaftlich schönen Umgebung zu wohnen. In Mailand lag seine Wohnung am Rande der Stadt, nächst der Basilika des Ambrosius und hatte die Aussicht auf weite, schattige Felder und auf die Schneegipfel der Alpen. Im Sommer pflegte er während seines dortigen Aufenthaltes ein Landhäuschen in Garignano, drei Meilen von Mailand, zu beziehen; die Quellen und Bäche, von denen er da umgeben war, riefen ihm die Umgegend der Sorgue in Erinnerung, und die Wiesen, Bäume, Blumen, Vögel, Fische und sonstige Tiere sprachen ihn nach wie vor vertraut an. Wie er das Stadtleben nicht genug verurteilen konnte, so konnte er für den Aufenthalt auf dem Lande nicht genug Worte des Preises und Entzückens finden. Beim Drängen in den Strassen der lärmenden Städte sehnte er sich immer nach dem Murmeln der Bäche, nach den Wiesen und Feldern, nach dem Klagelied der Nachtigall, nach den Rebengeländen, nach den keimenden Blüten, nach der freien Aussicht auf die weiten Horizonte. ‚In der Stadt bin ich ein ganz anderer Mensch als wie auf dem Lande. Hier gehorche ich der Natur, dort dem Beispiel,‘ heisst es in einem seiner Briefe an seinen Florentiner Freund Francesco di Niccolò di Nello, Prior von S. S. Apostoli.

Zugleich lebte aber in Petrarca auch das Bedürf-

nis, immer neue Eindrücke in sich aufzunehmen. Die Einsamkeit vertauschte er oft mit der Geselligkeit, das stille Leben auf dem Lande mit dem lärmenden Treiben der Grossstadt. Er selbst kennzeichnet einmal diesen Gegensatz mit den Worten: ‚Im Lärm der Stadt empfinde ich Sehnsucht nach der Stille auf dem Lande. In Fesseln verlangt es mich nach Freiheit und in geschäftiger Betriebsamkeit nach Musse und Ruhe.' Die innere Unruhe, die aus der Zwiespältigkeit seines ganzen Naturells kam, brachte eine Ebbe und Flut von Stimmungen mit sich. Er suchte immer wieder andere Verhältnisse und neue Menschen und wechselte beständig seinen Aufenthalt. Ein wahrer Wandertrieb war ihm sein ganzes Leben lang eigen. Seine Reisen führten ihn nach verschiedenen Gegenden Italiens, an die Küste Spaniens, nach Deutschland, Böhmen und den Niederlanden und bis nach der Küste Englands. Eine Stadt war für ihn kein toter Begriff, er trat an sie wie an einen lebendigen Menschen mit tiefster Wissbegierde und Interesse heran. Gent, Lüttich, Aachen, Paris hinterlassen in ihm bestimmte Eindrücke. Bei Tag und bei Nacht durchstreift er die Strassen von Paris, von Morgen bis Abend wandert er durch die Strassen Kölns, betrachtet aufmerksam die ihm begegnenden Frauen und Männer und nimmt einen deutlichen Eindruck von dem noch unvollendeten Kölner Dom mit auf den Weg. Er reist durch Frankreich und die Niederlande, vom Wunsche getrieben, Landschaften und Sitten fremder Länder zu beobachten. ‚Die Volkssitten prüfte ich genau, der Anblick mir unbekannter Gegenden machte mir

grosse Freude, indem ich alles dabei mit den mir bekannten verglich,' schrieb er von dieser seiner Reise an den Kardinal Giovanni Colonna.

III. In Petrarcas Charakter lag ein Widerspruch zwischen höheren und niederen Regungen und Wünschen. Vom mittelalterlichen Idealismus verblieb ihm ein tiefer, asketischer Zug, der aber nicht sein ganzes Naturell beherrschen konnte. In seiner Jugend machte er eine Zeitlang alle weltlichen Zerstreuungen durch: in seiner äusseren Erscheinung suchte er damals den vornehmen Dandys seiner Zeit zu gleichen und hielt viel auf elegante Schuhe, auf einen Kleiderschnitt nach der letzten Mode. Dass seine Haare, auf deren Pflege er sehr bedacht war, ungewöhnlich früh zu ergrauen begannen, machte seiner jugendlichen Eitelkeit grossen Kummer. Seine damals erworbene Neigung, sich elegant zu kleiden, konnte er selbst im reiferen Mannesalter noch nicht ganz überwinden.

Es begann die stürmische Periode seines Lebens, als der zweiundzwanzigjährige Francesco, der gegen seinen Willen, nur um dem Wunsche seines Vaters zu willfahren, sieben Jahre lang in Montpellier und Bologna Rechtswissenschaft studiert hatte, gleich nach dem Tode seines Vaters zusammen mit seinem Bruder Gerardo in die päpstliche Residenzstadt Avignon kam, um hier ein freies Leben ohne festen Beruf zu führen. Da das väterliche Erbe äusserst gering war, so sah sich Francesco genötigt, Kleriker zu werden und die ersten Weihen zu empfangen. Avignon war damals eine Weltstadt, in welcher kosmopolitischer Geist herrschte; an-

gesehene Persönlichkeiten und Gelehrte aus verschiedenen Ländern kamen da zusammen; die Erinnerungen an das *gayo saber* und an die heitere mittelalterliche Poesie der Provençalen waren dort zu jener Zeit noch lebendig. In Avignon erwarb er sich bald einflussreiche Freunde in zwei Mitgliedern der römischen Familie Colonna: Giacomo Colonna, der kurz zuvor wegen seines mutigen Auftretens in Rom gegen den vom Papst Johannes XXII. exkommunizierten Ludwig den Bayer zum Bischof von Lombez ernannt worden war, und dessen Bruder Kardinal Giovanni Colonna. Er ward in ihre Mitte wie ein Nahestehender aufgenommen und auf jede Weise unterstützt und begünstigt.

Die offene und temperamentvolle Art des jungen Mannes muss überall einen ungewöhnlichen Eindruck gemacht und auf den näheren Kreis seiner Freunde und Bekannten eine grosse Anziehungskraft ausgeübt haben. Zu dieser Wirkung kam noch der Reiz seiner gefälligen Umgangsformen und seiner angenehmen äusseren Erscheinung: seine Gesichtszüge waren hübsch, sein dunkles Auge hatte einen lebhaften Glanz, sein ganzes Temperament machte den Eindruck strotzenden Lebens.

In seiner Jugend trat auch die eigenartige Seite seines Empfindens besonders stark hervor. Was der begabte Mensch des früheren Mittelalters auf eine Idee, auf Gott, auf die Ewigkeit bezog, das übertrug Petrarca fast ganz auf ein kompliziertes Gefühl zu einer sterblichen Frau. Er stand in seinem dreiundzwanzigsten Lebensjahre, als er in der Kirche der H. Klara zu Avignon während des Gottesdienstes in der Charwoche

eine Frau erblickte, die in ihm ein eigentümliches Gefühl entzündete, von welchem er sich sein ganzes Leben lang nicht mehr zu befreien vermochte. Die junge Frau war schön gebaut, hatte goldblondes Haar, glanzvolle Augen, sehr milde Gesichtszüge und war damals etwa zwanzig Jahre alt. Sie hiess Laure de Noves und war seit ungefähr zwei Jahren mit einem Edelmann Hugo de Sade in Avignon verheiratet. Ihre Ehe scheint nicht von grosser gegenseitiger Zuneigung herbeigeführt worden zu sein, aber Laura hatte feste Grundsätze und liess sich durch Petrarcas grenzenlose Verehrung von dem ihr vorgeschriebenen Wege nicht abbringen: sie blieb ihrem Gatten treu und beschenkte ihn mit einer ganzen Schar Kinder. Als sie am 6. April 1348, gerade einundzwanzig Jahre nach ihrer ersten Begegnung mit Petrarca, an der Pest, die damals in Avignon wie überhaupt in ganz Europa wütete, gestorben war, war es nicht ihr Mann, sondern Petrarca, der ihr ein treues Andenken bewahrte. Mehr als zwei Jahrzehnte hindurch hatte sie den Dichter gefesselt, und auch nach ihrem Tode begeisterte sie ihn als die verklärte Muse seines schon beruhigten, aber noch nicht gealterten Herzens.

Das Gefühl der Liebe zu Laura zieht sich wie ein roter Faden durch das ganze Leben Petrarcas und ist der Mittelpunkt, in dem sein Empfinden, Denken und Tun zusammen strömt. In den ersten Jahren seines Gefühls für Laura war sein Inneres von so starker Leidenschaft aufgewühlt, dass selbst seine Gesundheit darunter leiden musste: Schlaflosigkeit, stilles Schluchzen in der Nacht, kurz die

Überwältigung durch einen einzigen heftigen Affekt brachte eine körperliche Depression mit sich. Nur dank der intellektuellen Seite seiner Natur und der Fähigkeit, sich zu beobachten und zu prüfen, wurde mit der Zeit die Heftigkeit jenes Affektes beschwichtigt und konnte einem mittleren Zustande des Empfindens weichen. Seine wiederholten Reisen in ferne Gegenden entsprangen auch zu einem guten Teil der inneren Notwendigkeit, die Geliebte zu fliehen. Aber sein Gefühl verfolgte ihn überall hin: er konnte den Ort, wo Laura wohnte, verlassen, nicht aber zugleich das Bild seiner Geliebten aus seinem Gedächtnisse auslöschen. Als er im Jahre 1333 auf der Rückreise von den Niederlanden nach Köln kam, musste er beim Anblicke schöner und geschmackvoll gekleideter Damen, die auf ihn hier Eindruck machten, immerwährend an Laura denken. ‚Jeder, dessen Herz von einer anderen Leidenschaft frei gewesen wäre, hätte hier in Liebe entbrennen müssen,‘ schrieb er über seinen Aufenthalt in Köln an seinen Freund Giovanni Colonna. Vergebens suchte er sich von den umstrickenden Banden seiner Liebe zu befreien. Er musste immer von neuem gewahr werden, dass er es nicht konnte und vielleicht auch gar nicht wollte. Auf seiner Reise nach Rom und an die Küsten Spaniens, auf dem offenen Meere während seiner Reise an die Küste Englands — überall hin begleitet ihn seine Empfindung, zusammengesetzt aus Lust und Schmerz, aus tröstender Erwartung und Verzweiflung. Vergebens bemühte er sich an Stelle seines Gefühles zu einem vergänglichen Wesen ein starkes und be-

freiendes Gefühl höherer Art zu setzen. Es war ein heftiger Kampf zweier Menschen in ihm: des Menschen, der sein ganzes Empfinden auf Laura übertragen hatte, und des geistigen Menschen, der sich dem Unvergänglichen zuwenden wollte. Auch die strenge Einsamkeit von Vaucluse brachte ihn über die Abhängigkeit von dem seine Phantasie umstrickenden Bilde nicht hinweg. Er fühlte damals oft etwas wie Furcht vor Avignon und vor den Erinnerungen, die sich bei ihm daran knüpften. Die Notwendigkeit, in derselben Stadt wie die Geliebte zu weilen, versetzte ihn oft in heftige Erregung; aber das von Simone Martini für ihn eigens gemalte Bildnis Lauras befand sich immer in seiner Nähe.

In diesem Gefühle für Laura zeigt sich der innerste Kern von Petrarcas Naturell: sein individuelles Empfinden verlangt nach einer menschlichen Ergänzung; die Liebe zu einer Frau ist ihm die reine Quelle mannigfacher Seelenregungen und Stimmungen. Sein Inneres weitete sich zu neuen Motiven intimeren Erlebens aus. Gerade das Naturell Petrarcas war für das Keimen eines solchen komplizierten Gefühles besonders günstig: kämpften doch darin glühende Sinne mit einem reinen und sehnsuchtsvoll veranlagten Geiste. Die Sehnsucht setzt aber ein Unvermögen voraus, die eigenen Seelenstimmungen, trotz aller Schärfe der Selbstbeobachtung, sich zum klaren Bewusstsein zu bringen, und zugleich einen hohen Grad von künstlerischer Empfindsamkeit, wodurch das, was einmal innerlich erfahren wurde, später in der Phantasie von neuem und häufig noch stärker

als in der Wirklichkeit erlebt wird. Die Empfindung nistet sich dann in die geheimsten Gegenden des Geistes ein und ist nicht mehr etwas von allen andern Seelenkräften Losgelöstes, sondern der Ausdruck für eine stark entwickelte Innerlichkeit.

Wie in Petrarca Ideal und Wirklichkeit miteinander stritten, ebenso stand seine Phantasie in einem Widerspruche zu seiner Vernunft und seinen Sinnen. In seiner Jugend und in seinem Mannesalter musste er einen hartnäckigen Kampf mit der lodernden Glut seines Temperamentes bestehen. Während das Bild Lauras unauslöschlich in seinem Gehirn lebte, führten ihn doch seine sinnlichen Regungen zu der gewöhnlichen Wirklichkeit hinab: in seinem vierunddreissigsten Lebensjahre hatte er, ohne Rücksicht auf die von ihm empfangenen ersten Weihen und auf seine Stellung innerhalb der Kirche, einen unehelichen Sohn und bald darauf eine uneheliche Tochter von einer Frau, die, wie es scheint, von niedrigerem Range war und die er später, als er nach mehrjähriger Abwesenheit wieder nach Avignon kam, zu ihrem Erstaunen von sich weisen musste: sie glaubte, dies wäre einer andern Frau wegen geschehen; Petrarca gehorchte aber dabei nur einem inneren Gelübde: im Alter von vierzig Jahren, in voller Manneskraft, entschloss er sich auf Frauen für immer zu verzichten. Mit grösster Offenheit gestand er jedoch in seinem fünfundfünfzigsten Lebensjahre, dass es ihm nur schwer gelinge, die glühenden Sinne zu beherrschen. Er war noch immer genötigt, gegen die Angriffe des überlegenen Feindes, der seine mühsam erworbene Ruhe störte, um den Besitz seiner Freiheit zu

kämpfen. Im vorgerückten Alter schrieb er: ‚Mein Feuer lodert zwar nicht mehr so stark wie vormals, allein es ist noch nicht erloschen, und, ob ich schon kälter bin als früher, so fühle ich mich doch noch weit feuriger als es viele meiner Altersgenossen sind und selbst als manche Jüngere.'

IV. Petrarcas Schwerblütigkeit brachte hie und da ein Schwanken und seine zu grosse Empfindsamkeit eine Abhängigheit von augenblicklichen Eindrücken mit sich. Sein Selbst wird ihm der wichtigste Gegenstand seines Empfindens und Nachdenkens; keinen Augenblick kann er sich vergessen; in alles, was er schreibt und denkt, dringt seine entwickelte Subjektivität ein. Die Ruhmsucht wird ihm zur Leidenschaft, wenn er auch bereits in seinen frühesten Jugendjahren den Ruhm nur einen Schatten und ein Nichts nannte. Er war sich klar bewusst, dass der Anfang echter und dauernder Anerkennung erst mit dem Ende des Lebens beginne, und war doch bestrebt, noch zu seinen Lebzeiten gepriesen und anerkannt zu werden. Der Wunsch, das Lob der Mit- und Nachwelt zu ernten, spornte seinen Geist zu Tätigkeit an. Ruhm hiess aber für ihn weit mehr als ein Mensch unserer Tage darunter versteht: er nahm für ihn die Gestalt einer strahlenden Göttin an, die den Preis des einzig Wertvollen und Höchsten den kommenden Geschlechtern verkündigt. Es war eine im Mittelalter ganz unbekannte Empfindung, die sich jetzt mit besonderer Stärke zu behaupten anfing: seine Gedanken, Äusserungen und Taten wollte der begabte Mensch vor dem Untergange retten, sein Leben in den künftigen Geschlechtern

fortführen und damit eine Schutzwehr gegen die zerstörende Kraft der Natur errichten. Aus seiner Ruhmesliebe machte Petrarca kein Hehl. In seinem siebenundreissigsten Lebensjahre gestand er, die Dichterkrönung, der ‚delphische Lorbeer' sei der Gegenstand seines heissesten Sehnens, obschon er zugleich auch die Eitelkeit, die dem zu Grunde liege, sehe und den Neid, der ihm auf der Spur folgen werde. Und ein Jahrzehnt später sagt er in einem Briefe aus Vaucluse offenherzig von sich: ‚Ich, der ich von Natur sehr ruhmgierig bin.'

Selten wurde aber auch ein Schriftsteller schon zu seinen Lebzeiten so geschätzt und verehrt. Der König Robert von Neapel, den Petrarca, im Gegensatze zu Dante, einen grossen Menschen und grossen König nennt, gab ihm als Zeichen seiner Anerkennung auf die Reise nach Rom, wo er auf dem Kapitol mit dem Lorbeer gekrönt werden sollte, seinen eigenen Purpurmantel. Die verschiedenen Höfe stritten sich zu wiederholten Malen darum, den Dichter in ihrer Nähe zu behalten. Kaiser Karl IV., die Könige von Frankreich, die Päpste in Avignon, der Doge von Venedig, Fürsten und Feldherren fühlten sich durch seine Briefe und seinen persönlichen Verkehr geehrt. Kaiser Karl IV. unterhielt sich mit ihm tagelang in Mantua und wollte durchaus des Dichters Lebensgeschichte von ihm selbst erzählt hören. Es stellte sich aber heraus, wie dieser an seinen Freund Lelio schreibt, dass der Kaiser darin besser unterrichtet war als er selbst. Ein toskanischer Soldat aus dem Gefolge des Kaisers nahm einmal Petrarca bei der Hand und rief mit ernster Stimme, sich an den Kaiser

wendend: ‚Dies ist derjenige, von dem ich dir oft sagte, dass er deinen Namen verewigen werde, wenn du preiswürdige Taten begehen wirst; wenn nicht, so wird er zu schweigen und zu reden wissen.‘ Der Kaiser behandelte Petrarca als einen Freund und seine Gemahlin, die Kaiserin Anna, hielt es für geboten, ihm die Geburt ihrer ersten Tochter anzuzeigen. Der König der Franzosen hing ihm mit einer Liebe an, von der Petrarca selbst bemerkt, sie sei fast unglaublich bei einem Menschen, der ihn persönlich gar nicht kenne. Der Doge Andrea Dandolo bezeigte ihm seine hohe Verehrung und wechselte mit ihm Briefe. Giacomo II. von Carrara wollte ihn um jeden Preis an seinem Hofe in Padua behalten. Im vorgerückten Alter konnte Petrarca es gar nicht mehr begreifen, warum Könige, die sich ja vorwiegend mit Kriegsangelegenheiten befassen, nach wie vor bemüht seien, ihn, der ja ‚ganz Frieden und dazu noch ein armer, gealterter Kleriker ist,‘ an ihre Höfe zu ziehen. Mancher hielt sein Wohlwollen und seine Freundschaft für ein wahres Lebensglück. Pandolfo Malatesta, Herr von Pesaro, Rimini und Fano, sandte zu ihm, viele Jahre bevor er ihn persönlich kennen lernte, einen Maler, da er sein Bildnis besitzen wollte. Später besuchte er ihn in Mailand und bestand vor seiner Abreise darauf, ein neues Bildnis zu erhalten, ja, er hätte, wie Petrarca selbst sich ausdrückt, zu diesem Zwecke Zeuxis und Apelles bestellt, wenn sie damals gelebt hätten. Als Petrarca im Jahre 1347 nach Italien kam, bezeigte ihm Lucchino Visconti, der grausame Tyrann von Mailand, seine besondere Gunst, und ging ihn um Verse und andere kleine

Gefälligkeiten an. Als er sechs Jahre nachher sich in Italien niederzulassen gedachte, bemühte sich Erzbischof Giovanni Visconti, der Nachfolger des Lucchino, ihn an Mailand zu fesseln. Nicht nur der Erzbischof Giovanni Visconti und sein Gefolge, sondern auch das ganze Volk von Mailand bezeugte ihm Liebe und Ehrfurcht. Bei einem Kinde des Mailänder Tyrannen Bernabò Visconti stand er zu Gevatter und bei der Vermählungsfeier einer Tochter des Herrn von Mailand Galeazzo Visconti mit dem Sohne des englischen Königs wurde er durch einen Sitz in der Mitte der Fürsten geehrt. Als der Seneschall von Neapel Niccolò Acciaiuoli, der Stifter der Certosa bei Florenz, im Jahre 1360 nach Mailand kam, bezeugte er Petrarca die untertänigste Aufmerksamkeit.

Schon als junger Mann war er sich bewusst, dass ihm Glück und Ruhm wie selten einem zuteil werden wird. Während seines Aufenthaltes in Avignon und Vaucluse kamen dorthin Edelleute und Gelehrte aus Frankreich und Italien, nur um ihn zu sehen und zu sprechen; manche darunter schickten vor ihrer Ankunft prächtige Geschenke. Selbst wenn er in ferne Städte wie Köln kam, fand er daselbst Freunde und Anhänger, die er sich durch seinen weitverbreiteten Ruf erworben hatte. Im Jahre 1352 schrieb er aus Vaucluse, es gäbe keine Gegend der Welt, aus welcher nicht allerhand Episteln und Gedichte auf ihn niederregneten. Als er im Jahre 1350 auf seinem Rückweg von Rom auch Arezzo berührte, gingen ihm die Aretiner entgegen und ehrten ihn, nach dem Ausdruck des Leonardo Aretino,

‚als wenn ein König gekommen wäre'. Im Frühling 1351 kam Boccaccio als Abgesandter der Stadt Florenz zu ihm nach Padua, um ihm einen Brief der Signoria zu überbringen, worin er mit den ehrendsten Versprechungen in seine väterliche Heimat berufen wurde. Im Schreiben der Signoria wird er als ‚Licht und Glanz des Vaterlandes', als ‚der Einzige' bezeichnet, wie ihn weder die Vergangenheit gekannt, noch die Zukunft kennen werde: der Geist Virgils und die Beredsamkeit Ciceros feiern in ihm ihre Auferstehung. Als elf Jahre darauf der grosse Rat von Venedig ihn für die Schenkung seiner Handschriftensammlung nach der Lagunenstadt kommen liess, wo man ihm im Palazzo delle due Torri am Quai der Schiavoni eine Wohnung anwies, hiess es im Beschluss darüber, Petrarcas Ruhm sei so gross, dass es in der christlichen Welt seit Menschengedenken keinen Dichter und Philosophen gegeben habe, der ihm gleich käme. Selbst zu den Kriegsleuten war sein Name gedrungen. Während er im Jahre 1368 von Pavia nach Padua auf dem Po fuhr, wurde er auf seiner Reise von dem ganz Oberitalien mit Krieg überziehenden Heere nicht nur nicht gestört, sondern die Befehlshaber versahen ihn sogar mit Lebensmitteln und erwiesen ihm die liebenswürdigsten Dienste.

Auf die Phantasie ihm fernstehender Menschen wirkte die Aureole, die ihn umgab, oft wie ein berückender Zauber. Ein greiser Peruginer Schullehrer, der sogenannte Blinde von Pontremoli, erfuhr im Jahre 1341, dass Petrarca damals auf Besuch bei König Robert von Neapel weilte. Gestützt auf die Schulter

seines einzigen Sohnes, legte er die weite Strecke nach Neapel zurück, um sich nur in der Nähe des Dichters zu befinden. Aber dieser hatte schon Neapel verlassen. Der König Robert hörte den Grund, welcher den blinden Greis, der wie eine Bronzestatue aussah, zu einem so ungewöhnlichen Unternehmen bewogen hatte, liess ihn zu sich kommen und sagte ihm, er möge sich beeilen, wenn er Petrarca, der sich nach Rom begeben hatte, dort noch antreffen wolle, da er sonst ihm bis nach Frankreich nachreisen müsste. So lange er lebe, werde er ihn selbst in Indien zu finden wissen, versetzte darauf der Greis. Aber auch in Rom war Petrarca nicht mehr zu treffen. Der enthusiastische Blinde kehrte nach Pontremoli zurück, hörte aber bald, der Dichter wäre in Parma. Ohne zu zögern machte er sich in Begleitung seines Sohnes und eines Schülers auf den Weg, überschritt trotz des kalten Winters und des tiefen Schnees den Appenin und gelangte nach Parma, wo er Petrarcas Stirn und Hände küsste. Drei Tage lang blieb er in seiner Nähe. Als seine Bemerkung, er wäre gekommen, den Dichter zu sehen, allgemeines Lachen hervorrief, meinte der begeisterte Blinde, er sehe ihn mit den Augen des Geistes weit besser und deutlicher, als manche, die ihn sehenden Auges schauen können. Ebenso glühend war der Enthusiasmus für Petrarca zur Zeit, wo er sich in Mailand aufhielt, von seiten eines alten Goldschmieds in Bergamo: in seiner Wohnung standen überall Petrarcas Bildnisse und mit grossem Kostenaufwand liess er dessen Werke kopieren. Inständigst bat er wiederholt den Dichter, ihn durch einen Tagesaufenthalt in seinem Hause in Bergamo zu ehren, da er ihn

dadurch glücklich und für immer ruhmreich machen würde. Lange wollte Petrarca darauf nicht eingehen, musste aber schliesslich dem anhaltenden Bitten und Flehen nachgeben. Begleitet von einigen neugierigen Bekannten kam er nach Bergamo. Der Podestà, der Capitano del Popolo, die Mitglieder des Magistrats gingen ihm entgegen und luden ihn ein, im Palazzo Pubblico oder in ihren Häusern abzusteigen. Aber er zog es vor, in der Wohnung des Goldschmiedes einzukehren. Wie gross war nun sein Erstaunen, als er die für ihn bestimmten Zimmer mit ungewöhnlicher Pracht eingerichtet fand: Alles um ihn her glänzte von Gold, das Lager war von Purpur, eine auserwählte Handschriftensammlung war eigens für ihn bestimmt, und der begeisterte Gastgeber beteuerte, dass in dem Bette weder bisher jemand geschlafen habe, noch künftighin schlafen solle. Der Goldschmied befand sich auf dem Höhepunkt seines Glückes, so dass die Seinigen befürchteten, er könnte krank werden oder den Verstand verlieren. Als Petrarca von Bergamo nach Mailand zurückkehrte, fanden sich bei seinem Abschied der Podestà und eine Menge Bürger ein.

V. Die Fähigkeit, sich allen Verhältnissen anzupassen, und ein ausgesprochenes Gefühl der Unabhängigkeit liegen beide in Petrarcas Charakter. Es ist aber nicht die Unabhängigkeit eines energischen, einheitlichen und festen Charakters wie Dante, der seine eigenen Wege geht und sich von jedem Kompromisse fernhält, sondern nur das Bedürfnis nach persönlicher Freiheit und Musse. An ihm hätte es gelegen, nicht nur Bischof zu werden, sondern eine

noch einträglichere Stellung zu erlangen, erzählt er in einem Briefe an den Bischof Ugolino de'Rossi, ‚aber ich habe der glänzenden Sklaverei die schlichte Freiheit vorgezogen,' fügt er hinzu — *splendidae servituti libertatem humilem praetuli.* Dem päpstlichen Sekretär Francesco Bruni gegenüber weist er darauf hin, dass der Papst Clemens VI. darauf bestand, ihn zum Bischof zu machen, er selbst habe aber seine Unabhängigkeit vorgezogen. Fünfmal schlug er das ihm von den Päpsten in Avignon angebotene Amt eines apostolischen Sekretärs aus und wies auch die Berufung des Königs von Sizilien, des Kaisers Karl IV. und der Könige von Frankreich ab. Er verzichtete auf die Berufung zu einem öffentlichen Lehramt nach Florenz, obschon davon die Wiedererlangung seines väterlichen Gutes abhing, das von den Guelfen konfisziert worden war, als sein Vater Petracco mit Dante und den andern Anhängern der Partei der Weissen ins Exil ging. Er schätzte die persönliche Freiheit über alles. Aus voller Überzeugung nannte er sich einen Liebhaber der Stille und Einsamkeit, einen Feind der Öffentlichkeit, einen Verächter des Geldes. Als er sich in Mailand bei den Visconti niederliess, erblickten seine Freunde darin einen schreienden Widerspruch zu den hochfliegenden Ideen von Freiheit und Unabhängigkeit, denen er in seinen Briefen und Schriften überaus beredten Ausdruck zu verleihen gewohnt war. Von allen Seiten erhielt er Zeichen des Erstaunens über seinen Entschluss, solchen Tyrannen wie den Visconti zu dienen; besonders Boccaccio, der florentiner Republikaner, konnte sich

nur schwer damit abfinden, dass sein Freund den Aufenthalt in Mailand vorgezogen habe, so dass Petrarca sich veranlasst sah, gegen solche Vorwürfe sich zu verteidigen und sogar vorhatte, in einer besondern Schrift Rechenschaft über seinen Lebensgang zu geben. Er, der den Bitten verschiedener Könige und Fürsten, seinen Aufenthalt an ihren Höfen zu nehmen, hartnäckig Widerstand leistete, konnte doch, wie er selbst zugab, aus einer gewissen Eitelkeit und Schwäche, den ihn überrumpelnden Höflichkeiten des Erzbischofs Giovanni Visconti, ‚des grössten der Italiener', nicht widerstehen, wobei ihn jedoch, wie er selbst sagt, hauptsächlich die Aussicht auf ein freies und ruhiges Leben leitete. Die Vorwürfe seiner Freunde hielt er für übertrieben: die Dinge, meinte er nicht ganz mit Unrecht, erscheinen in der Ferne immer erschreckender als in der Nähe. Für die staatsmännischen Fähigkeiten des Erzbischofs Giovanni Visconti und für die Bautätigkeit des Galeazzo Visconti bezeigte er grosse Bewunderung. Dass Petrarca über die tyrannische Politik und die Greueltaten der Visconti sein Urteil zurückhielt, das lag in den Sitten der Zeit. Ihm selbst widerfuhr von den Tyrannen von Mailand nur Gutes und dafür suchte er sich ihnen dankbar zu bezeigen. Er übernahm zwar für sie verschiedene Gesandtschaften, hielt Reden und schrieb Briefe zu Gunsten seiner Gönner, aber seine persönliche Unabhängigkeit wusste er doch dabei immer zu wahren. Seine gewohnte Lebensweise erlitt dadurch nur selten eine Unterbrechung: der Gesandtschaft nach Venedig im Jahre 1353, aus Anlass der Friedensverhandlungen

zwischen der Republik von S. Marco und den Genuesen, musste er im ganzen einen Monat widmen; der drei Jahre darauf erfolgten Gesandtschaftsreise nach Prag zu Kaiser Karl IV. — drei Wintermonate, und der nach Paris zu König Jean, um ihm Glückwünsche zur Befreiung aus der Haft der Engländer zu überbringen, drei Sommermonate. Und selbst diese Zeit konnte er nicht für ganz verloren halten.

‚Es will scheinen, dass ich mit den Fürsten lebte,‘ schreibt er an Boccaccio, ‚in Wirklichkeit jedoch waren es die Fürsten, die mit mir lebten. Selten wohnte ich ihren Beratungen, äusserst selten ihren Gastmählern bei. Niemals hätte ich mich einer Lebensweise anpassen können, die meine Freiheit in noch so geringem Masse geschmälert oder mich in meinen Studien gehindert hätte.‘ Und wirklich führte er dem Kaiser, den Päpsten, den Fürsten und Kardinälen gegenüber eine ungewöhnlich freimütige Sprache. Er sei, wie er einmal schreibt, sogar bereit, dem Kaiser mündlich vorzuwerfen, dass er die auf ihn gesetzten Hoffnungen getäuscht habe. Wegen seiner Freiheitsideen, die er mit dem Tribunen Cola di Rienzo teilte, war er nicht nur bereit, mit seinen besten Freunden aus der römischen Familie Colonna, den Gegnern des Rienzo, ohne weiteres zu brechen, sondern, was bei einem so milden Charakter doch seltsam erscheinen muss, er forderte sogar den Tribunen auf, alle Widersacher der Freiheit des römischen Volkes aus der Welt zu schaffen. Und man bedenke: darunter befanden sich alle Mitglieder der Familie Colonna und deren Haupt, der alte Stefano Colonna, der Vater

des ihm befreundeten Bischofs Giacomo und des Kardinals Giovanni, die ihm ihre ganze Gunst zugewendet hatten.

Petrarca hatte Rienzo im Jahre 1343 in Avignon kennen gelernt, wohin dieser als einer der Abgesandten der Stadt Rom zum Papste gekommen war. Niccolò Gabrini ging schon damals mit republikanischen Ideen und mit der Absicht um, in Rom eine Volksregierung nach antikem Muster einzurichten und sich selbst dabei als Tribunen einzuführen. Seine politischen Pläne, die er schon damals Petrarca mitgeteilt haben muss, fanden bei diesem einen empfänglichen Boden. Dem beschaulichen Dichter trat hier zum erstenmal ein Mensch entgegen, der das, was in ihm selbst nur als unbestimmtes Ideal lebte, nun verwirklichen wollte und dazu auch die Kraft zu besitzen glaubte. Und wirklich gelang es dem Schenkwirtssohn durch Geschick und günstige Umstände im Jahre 1347, sich zum Tribunen Roms emporzuschwingen. Als die von ihm unternommenen Reformen in der Regierung und Verwaltung der ewigen Stadt selbst bei dem päpstlichen Stuhle in Avignon und bei den anderen italienischen Fürsten Anerkennung fanden, und überall in Europa Bewundrung hervorriefen, erreichte die glühende Begeisterung Petrarcas ihren Höhepunkt: er feierte den Tribunen in Gedichten, schrieb anfangs an ihn jeden Tag Briefe und trat überall mit seiner ganzen Person für das Unternehmen des ‚dritten Brutus' ein, wodurch, wie er in einem Briefe an Rienzo berichtet, ihm sogar die Gunst verschiedener befreundeter Personen verloren gegangen sei.

Rienzos Schicksale beschäftigten ihn in wachem Zustande und im Traume. Wie er einmal an den römischen Tribunen schrieb, war er bereit, an der Befestigung der Wahrheit, des Friedens, der Gerechtigkeit und Freiheit nach Kräften mitzuarbeiten und diesem Zwecke seine Feder und seinen Geist zu widmen. Er findet nicht genug Worte, alle Gegner Rienzos und der Freiheit, die römischen Barone, die Colonna und Orsini, aufs schärfste zu verurteilen: die Colonna sind ihm eine barbarische Rotte, die dem römischen Volke das Blut aussauge. Rienzo selbst konnte nur stolz darauf sein, den berühmtesten Zeitgenossen zu einem so begeisterten Anhänger zu haben: er nannte ihn seinen teuersten Mitbürger und bedauerte sein Fernbleiben von Rom. Aber Petrarca erhielt bald die Nachricht vom Scheitern der improvisierten Republik und von dem unverantwortlichen feigen Betragen des Tribunen. Rienzos an Wahnsinn grenzender Hochmut und Übermut, seine verschwenderische Prachtentfaltung, seine üppigen Gastmähler, das glänzende Gepränge, in welchem er und seine Frau mit zahlreichem Gefolge sich in den Strassen Roms zeigten — all das war Beweises genug, dass der Tribun, der sich als Weltherrscher zu fühlen begann, an Selbstüberhebung litt und der ihm zugefallenen weltgeschichtlichen Rolle keineswegs gewachsen war. Ein ganz geringfügiger Anlass, ein Streit, der zwischen seinem Gefolge und einem Mitgliede des römischen Adels ausbrach, genügte, ihn derart zu verwirren, dass er die Flucht ergriff. Und anstatt ihn in Rom als Herrscher zu begrüssen, sah ihn Petrarca später in Avignon als Gefangenen des

Kaisers von zwei Schergen durch die Strassen geführt, einen Gegenstand der Schaulust des neugierigen Volkes. Petrarcas Schmerz über die bittere Enttäuschung war gross. Aber das Ideal antiker Freiheit, welches Rienzo zu verwirklichen nicht fähig war, lebte in Petrarca, wenn auch in milderer Gestalt, nach wie vor: über dem traurigen Ausgang vergass er nicht den kurzen Frühling der erwarteten Freiheit.

VI. Petrarca strebte darnach, eine sichere Versorgung zu haben, um ruhig leben zu können: er hatte Furcht vor der Armut und den Folgen der damit verbundenen Abhängigkeit von den Menschen, aber der Besitz war für ihn nur ein Mittel zum Zwecke: er unterhielt immerfort Abschreiber für seine reiche Manuskriptensammlung, erwarb seltene Werke und unternahm Studienreisen. Musste er doch auch für die Erziehung seines Sohnes und seiner Tochter und für deren Zukunft besorgt sein. Jenen liess er in Parma, Padua und Verona erziehen und wirkte für ihn, obschon Giovanetto damals noch kaum fünfzehn Jahre alt war, ein Kanonikat in Verona aus. Als er es antreten sollte, schrieb über ihn der Vater an einen Veroneser Freund, er wäre keineswegs in der Lage, zum Lobe des Sohnes ein heroisches Poem zu dichten: ‚Es gibt nichts, was er so fürchtet und verabscheut wie ein Buch; dieses ist in Wahrheit sein einziger Feind.‘

Der Sohn war in seiner Lebensweise das gerade Gegenteil vom Vater: etwas träge, nachlässig, ohne jedes höhere Bestreben. Seine eingewurzelte Abneigung gegen alle Studien und seine Ehrfurchtslosigkeit machten Petrarca grossen Kummer. Als der siebzehn-

jährige Jüngling nach Mailand kam, um mit dem Vater zusammenzuleben, erfuhr dieser dabei so wenig Freude, dass er sich sogar in der Notlage sah, ihn von sich zu weisen: bei dem grossen Ernst, mit welchem Petrarca an alles heranzutreten pflegte, muss ihm gerade die Fähigkeit abgegangen sein, eine so leicht und spöttisch veranlagte Natur richtig zu behandeln und zu leiten; er muss an seinen Sohn oft Forderungen gestellt haben, die eine durchschnittliche Begabung zu erfüllen nicht fähig ist. Alles an seinem Sohne fand er zu tadeln: seinen Gang, seine Stimme, seine Geberden. Als aber Giovanni in seinem vierundzwanzigsten Lebensjahre von der Pest hingerafft wurde, zeichnete Petrarca auf dem Deckel seines Lieblingsexemplars des Virgil die Worte auf: ‚Seit seiner Geburt ward mein Giovanni mir zum Schmerz, und zeitlebens zum unaufhörlichen Kummer, aber auch sein Tod schlug mir eine schmerzliche Wunde.' Dagegen erlebte er Freude an seiner Tochter Francesca. Etwa zwanzig Jahre alt verheiratete sie sich mit Francesco da Brossano aus Mailand. Öfters führte Petrarca gemeinsamen Haushalt mit seiner Tochter und seinem Schwiegersohn und bezeigte ihnen und ihren Kindern rührende Teilnahme.

Ebenso hing er an seinem um einige Jahre jüngeren Bruder Gerardo, mit dem er einen liebevollen Briefwechsel unterhielt. Der Tod einer Geliebten war Ursache, weshalb Gerardo in seinem fünfunddreissigsten Lebensjahre in das Karthäuserkloster Montrieu eintrat. Er, der früher in Weltlust gelebt hatte und oft Gegenstand der Befürchtungen und

Sorgen seines älteren Bruders war, fing plötzlich an, das Leben von der ernstesten Seite zu betrachten. Mit aufrichtiger Bewunderung hörte Petrarca einmal bei einem Gastmahl von der ungewöhnlichen Aufopferung seines Bruders während der Pest: in seinem Kloster wurde einer nach dem andern von der Seuche hingerafft und wer unberührt blieb, war nur darauf bedacht, die Flucht zu ergreifen, aber Gerardo harrte mutig bei den pestkranken Brüdern aus, pflegte sie mit grösster Aufopferung und musste vierunddreissig von ihnen zu Grabe tragen. Als Gerardo einmal an seinen Bruder schrieb, dieser möge auf den Fall seines frühern Ablebens ihn in seinem Vermächtnis mit einer kleinen Summe bedenken, antwortete ihm Petrarca, dass er nicht nur seinem Wunsche entsprochen, sondern ihm sogar ein dreimal so grosses Legat zugewiesen habe, wobei er sich noch erbot, den Wunsch sogleich zu erfüllen, anstatt es durch die Erben geschehen zu lassen.

Auch den Freunden gegenüber erzeigte er sich immer hilfreich. Von vier ihm angebotenen Kirchenpfründen verzichtete er auf zwei zugunsten zweier Freunde; auch das ihm angetragene Kanonikat zu Modena wies er einem Bekannten zu. Dem Kardinal Albornoz, der ihm in Mailand den Vorschlag machte, etwas für sich zu verlangen, antwortete er, er gehe auf das Anerbieten ein, aber nicht für sich selbst, sondern nur für seine Freunde. Er nahm sich des Schullehrers Zanobi da Strada an und empfahl ihn an den Seneschall Niccolò Acciaiuoli in Neapel. Er ging mit dem Gedanken um, mit seinem Freunde Sokrates, mit Luca Cristiano und Mainardo Accursio

ein gemeinsames Leben wie in einem weltlichen Kloster zu führen: vereint sollen sie, wie er schreibt, den Rest ihres Daseins zubringen, unter Studien und schönen Künsten. Er stellte ihnen nicht nur sein Haus, sondern auch sein Geld zur Verfügung. Was gibt es Schöneres, ruft er aus, als ein solches Zusammenleben mit Menschen, die einander innig zugetan und miteinander unauflöslich verbunden sind und die nichts von ihrem Fühlen und Denken voreinander zu verbergen haben. ‚Nichts liegt mir daran,' bemerkt er einmal, ‚dass mein Erbe mir vielleicht Leichtsinn vorwerfen wird, denn nicht für ihn, den ich ja noch gar nicht kenne, sondern für mich und meine Freunde lebe ich.' An Boccaccio schrieb er, er möge ein für allemal daran denken, was er ihm so viele Male schon gesagt habe: wenn er nur einen einzigen Laib Brot hätte, würde er diesen freudig mit ihm teilen, und wenn er nur ein einziges Lager besässe, so wäre es doch geräumig genug, sie beide aufzunehmen.

Die Freundschaft ist ihm eine Steigerung und Bereicherung des Empfindens, eine der schönsten Gaben des menschlichen Lebens. Bei ihm selbst ist dieses Gefühl aus verschiedenen Bestandteilen zusammengesetzt: er hat ein gesteigertes Bedürfnis nach Gedankenaustausch und daneben das geheime Verlangen, sich zugleich in andern wie in einem klaren Spiegel zu beschauen. Aber dem Kern nach ist sein Freundschaftsgefühl immer gesund, aufrichtig und rein. Und mit Recht konnte er sich als einen anhänglichen Freund bezeichnen. Aus einer innern Erfahrung heraus meinte er: wenn die-

jenigen, die sich Freunde nennen, auch wirkliche Freunde wären, so wäre auch unser Leben weit glücklicher. Nach der Tugend dürfe dem Menschen nichts im Leben wertvoller erscheinen als die Freundschaft, schreibt er einmal an Zanobi da Strada, und ein andermal sagt er, die Bande, die ihn mit seinen Freunden verknüpfen, machen ihn reicher als alle Schätze. Als eine wesentliche Bedingung wahrer Freundschaft verlangte er vollständige Offenheit und wollte mit den ihm nahestehenden Menschen so sprechen, als wenn er mit sich selbst ein Zwiegespräch hielte.

Seine Beziehungen zu seinen Freunden waren dauerhaft und fest. Die meisten darunter rührten schon aus seiner Kindheit oder aus seinem Jünglingsalter her: Guido Settimo, der spätere Erzbischof von Genua, einer seiner intimsten Freunde, sass mit ihm auf derselben Schulbank in Carpentras; Tommaso Caloria da Messina, mit dem er in der Jugendzeit fleissig Briefe wechselte, war sein Studienfreund in Bologna; ebenso Luca Cristiano, der nachmalige Propst in Piacenza; auch den spätern Bischof Giacomo Colonna muss er schon in Bologna kennen gelernt haben. Wenn seine langjährige Freundschaft zu den Colonna sich eine Zeitlang wegen seiner prononcierten Stellung gegenüber Rienzo trübte, so blieb doch das Andenken an die Mitglieder dieser Fürstenfamilie und an die Wohltaten, die er von ihnen empfangen hatte, in ihm unauslöschlich; besonders ging ihm das Hinscheiden des Kardinals Giovanni nahe und er mochte dabei im geheimen nicht ohne Wehmut an die Verstimmung zurück-

denken, die kurz zuvor die Übermacht einer ihn umstrickenden Idee zwischen ihnen herbeigeführt hatte: an den neunzigjährigen Stefano, der mit bewundernswertem stoischem Mut den Verlust aller seiner Kinder zu ertragen wusste, schrieb er einen Trostbrief, voll Innigkeit und wahr empfundenen Schmerzes. Im Hause der Colonna in Avignon hatte er auch intimste Freundschaft geschlossen mit einem adeligen Römer aus der Gefolgschaft der Colonna namens Lello di Pietro Stefano, den er in seinem Briefwechsel nach dem Freunde des Scipio als Laelius anspricht, und mit Ludwig aus den Niederlanden, der in seinen Briefen Sokrates genannt wird, einem philosophisch veranlagten und musikalisch empfindenden Manne. Es war für ihn ein grosser Schmerz, als er dreissig Jahre nachher erfuhr, dass beide Freunde, von denen Laelius damals in Rom und Sokrates in Avignon lebte, deshalb auseinandergehen wollten, weil man Laelius hinterbracht habe, Sokrates hätte sich in irgend einem Punkte absprechend über Petrarca geäussert. Dieser schrieb sogleich an beide Freunde Briefe innigen und warmen Empfindens, um sie wieder zu versöhnen. Schon beim Gedanken an die Möglichkeit einer Trennung zwischen beiden konnte er die Tränen nicht zurückhalten.

Ebenso intim gestalteten sich seine Beziehungen zu Philippe de Cabassoles, damals Bischof und nachher Kardinal und Patriarch von Jerusalem, dem er sein Buch *De vita solitaria* widmete, welches jener so hoch schätzte, dass er sich daraus bei der Tafel vorlesen liess, was er sonst nur mit der Bibel

tat. Von seinem Freunde Francesco di Nello aus Florenz, Prior in S. S. Apostoli daselbst, in seinen Schriften als Simonides bekannt, sagte er in einem Briefe an Niccolò Acciaiuoli, er liebe ihn über alles und betrachte ihn als einen Teil seines Selbst. ‚Wir sind zwar zwei, aber unsere Seele ist eins: eins die Heimat, eins das Studium, eins der Name, unsere Wünsche sind dieselben, unsere Gefühle die gleichen,' schrieb er einmal an den Freund selbst. Dauerhafte Beziehungen schloss er auch mit Barbato da Sulmona, den er am Hofe des Königs Robert von Neapel kennen gelernt hatte. Die Eindrücke, die er damals von diesem Kanzler des Königs mitgenommen und einige Jahre später, zur Zeit, wo er als Abgesandter des Papstes Clemens VI. in Neapel weilte, auf gemeinsamen Ausflügen zu erneuern Gelegenheit hatte, blieben in ihm für immer lebendig. Obschon er Barbato Jahrzehnte hindurch nicht mehr sah und mit ihm, der auch in seinen Mussestunden dichtete und immer ein grosser Bewunderer der Werke seines Freundes war, später nur briefliche Beziehungen unterhielt, stand er doch nicht an, diese Freundschaft als eine ‚unsterbliche und keineswegs nur auf dieses Leben beschränkte' zu bezeichnen. Nicht minder tief waren seine Gefühle zu Francesco Bruni, den er an seiner statt zum päpstlichen Sekretär vorschlug, und insbesondere zu Boccaccio, mit welchem er vierundzwanzig Jahre hindurch in ununterbrochenem Briefwechsel stand. Es bildete sich zwischen ihnen ein feinfühliges Verhältnis aus, welches noch den Vorzug gleicher geistiger Interessen hatte. Boccaccio versah den älteren Freund mit schön

kopierten Handschriften und widmete eine unbeschränkte Teilnahme allem, was sich auf Petrarca bezog. Aber auch dieser wusste die Gefühle seines Freundes in vollem Masse zu würdigen und zu erwidern: er teilt ihm alles offenherzig mit und nennt ihn sein zweites Selbst. Im Greisenalter übersetzte er Boccaccios Griseldisnovelle ins Lateinische, nachdem er sie sogar auswendig gelernt hatte, um sie im Bekanntenkreise recitieren zu können, wozu ihn, wie er bemerkt, nur die Liebe für den Freund und die Schönheit der Novelle bewogen hatte.

Petrarcas Anhänglichkeit an seine Freunde tritt auch besonders stark hervor in seinen Beziehungen zu Azzo di Correggio, einem Manne, der einer ganz andern Lebenssphäre angehörte. Azzo stand im selben Alter wie Petrarca, war eine schöne und imposante Erscheinung und besass eine feine Bildung. In seiner Natur mochte etwas Problematisches gelegen haben, was aber gerade für Petrarca von besonderer Anziehungskraft war. Im politischen Leben unterschieden sich Azzos Grundsätze keineswegs von denen aller anderen Tyrannen jener Zeit, worauf aber Petrarca wenig zu achten schien: führte ihn später sein Freiheitsideal zu rücksichtslosen Forderungen gegenüber dem römischen Adel, so verhielt er sich gegen die andern Tyrannen der italienischen Städte weit milder. An Azzo fesselte ihn die ganze persönliche Erscheinung, so dass er gar nicht fragte, was jener im politischen Leben wirklich war oder sein wollte. Das an wechselvollen Schicksalen reiche Leben Azzos hatte etwas Ungewöhnliches: er stürzte sich in das abenteuerliche Tyrannentreiben jener Zeit,

überwarf sich wegen seiner politischen Interessen mit seinen Verwandten, flüchtete sich zu den Herrschern von Verona, ward später von Verona verjagt, wo seine Frau und seine Kinder in Gefangenschaft zurückblieben, wanderte von einer Stadt der Lombardei in die andere, nahm an den verheerenden Kämpfen der verschiedenen norditalienischen Städte gegen die Übermacht der Visconti teil, und liess sich bald darauf in seines Freundes Nähe in Mailand nieder, wo er, zum Teil dank seinen Beziehungen zu Petrarca, die Gunst der Mailänder Tyrannen wieder zu erwerben wusste. Die intime Freundschaft zwischen Azzo und Petrarca fand später überall in den Briefen des letzteren einen beredten Ausdruck. Auch widmete ihm Petrarca sein Buch über die Heilmittel in Glück und Unglück. Das Verhältnis zwischen beiden Freunden war, nach dem Ausdruck Petrarcas in einem seiner Briefe, ‚die Übung aufrichtiger, beständiger und von Tag zu Tag wachsender Liebe'. Azzo pflegte von seinem Freunde zu sagen, niemand sonst wäre ihm im Leben begegnet, der ihm weder in Worten noch im Handeln auch nur einen Augenblick lästig gefallen sei. Wenn jemand seine Gunst gewinnen wollte, so durfte er nur rühmend von Petrarca sprechen. In jungen Jahren hatten die Freunde manche Reise und manches Geschick miteinander geteilt und die gemeinsam verbrachte Zeit gehörte zu den unvergesslichen Erinnerungen des Dichters. Als Azzo im Jahre 1362 in Mailand an der Pest starb, berührte die Nachricht davon Petrarca aufs schmerzlichste.

Nur schwer konnte Petrarca auch sonst über den

Verlust eines ihm nahestehenden Menschen sich trösten. Im Jahre 1345 war nach Avignon auf dem Wege nach Paris ein begabter junger Mann, Franceschino degli Albizzi, Sohn des florentinischen Capitano Taddeo degli Albizzi, gekommen. Petrarca, den er hier kennen lernte, wirkte auf ihn wie ein Zauber, so dass er zwei Jahre hindurch sich von Avignon gar nicht trennen wollte, und auch nachher kostete es ihn Überwindung und Tränen, von dem verehrten Manne zu scheiden. Auf seiner Rückreise von Paris in die Heimat starb er in Savona. Auf Petrarca machte die Nachricht von dem frühzeitigen Tode seines begeisterten Anhängers einen tiefschmerzlichen Eindruck. Wie jene Tiere, von denen erzählt wird, sie nähren sich von Giften, so nähre er sich von seinen Schmerzen, — schrieb er an Boccaccio aus Anlass des Hinscheidens seiner Freunde Laelius und Sokrates. Bei der Nachricht vom Tode des letztern trug er in sein Exemplar des Virgil die Worte ein: ‚Den Gefährten und den Trost meines Lebens habe ich verloren.' Als im Jahre 1368 in Pavia ein Söhnchen seiner Tochter Francesca, der zweijährige Franceschino, starb, konnte er sich darüber gar nicht trösten. Er liess dem Kinde in der Kirche S. Zeno zu Pavia ein Marmorgrabmal errichten und verfasste dazu eine Inschrift in lateinischen Versen.

Mit seiner Feinfühligkeit war auch ein vorherrschender Zug der Milde verbunden. Von Vaucluse aus verwendete er sich für einen armen Verliebten, der einem Mädchen in einem Orte der Umgebung die Ehe versprach und mit ihr intim lebte. Der Herr des Ortes, dem das Mädchen ihre Gunst hartnäckig

verweigert hatte, fand nun Gelegenheit, seine Rache an dem jungen Manne auszulassen und liess ihn einkerkern. Aus diesem Anlass schrieb Petrarca an seinen Freund Laelius, er möge die Befürwortung des Kardinals Colonna auswirken, und fügte hinzu: ‚Auch wir, Bruder, haben ja einstmals dieselbe Glut gekannt, und es ist daher nur billig, dem zu Hilfe zu kommen, in welchem diese Flamme noch brennt.' Mit seinen Dienern pflegte Petrarca herzlich umzugehen, sich mit ihnen zu unterhalten, sie an seiner eigenen Tafel essen zu lassen und bezeigte ihnen unbegrenztes Zutrauen; er machte dabei aber schlechte Erfahrungen, denn ihr Benehmen wurde frech und sie bestahlen ihn. In Vaucluse hatte er einen alten Diener, der ihm sehr anhing und, obschon ohne jede Bildung, den Büchern die grösste Ehrfurcht erwies: schon das Beschauen und Berühren derselben machte ihn überglücklich. In Petrarcas Abwesenheit hütete er dessen Bibliothek wie ein Heiligtum. Wenn ihm sein Herr hie und da ein Buch übergab, um es in das Fach hinzustellen, pflegte er es liebevoll an die Brust zu drücken und dabei den Namen des Autors auszusprechen. Als nun dieser alte Diener starb, schrieb Petrarca: ‚Schwer war der Schmerz, den ich dabei empfunden habe, und der noch grösser wäre, wenn der Gedanke an die vorgerückten Jahre des Alten mich nicht schon seit langem an die Möglichkeit des Verlustes gewöhnt hätte.' Als alter Mann nahm er einen begabten Jüngling aus Ravenna zu sich, der für ihn verschiedene Kopien ausführte: vier Jahre lang blieb er bei Petrarca, der ihn wie einen eigenen Sohn behandelte und auf alle Weise zu belehren suchte,

und er war aufrichtig betrübt, als der junge Mann seinem angeborenen Wandertriebe und jugendlichen Drange nach neuen Eindrücken folgte und eines schönen Tages die Flucht ergriff, um die weite Welt zu sehen.

VII. In seiner Lebensweise befleissigte sich Petrarca der grössten Mässigkeit. Seine Einkünfte von den Kirchenpfründen genügten allen seinen Bedürfnissen. Mit Recht sagte er in seinen vorgerückten Jahren, er finde keinen, wenn er um sich schaue, mit dem er seine äussere Lage tauschen möchte. Nur in den allerletzten Jahren während seines Aufenthaltes in Arquà hätte er gerne einmal sein Einkommen vergrössert gesehen, da er vielen Verpflichtungen nachzukommen hatte, Diener verpflegen, Pferde halten und an seiner Tafel verschiedene Gäste bewirten musste.

Er erfreute sich einer guten Gesundheit: bis zu seinem fünfzigsten Lebensjahre kannte er überhaupt keine Übel; erst später suchten ihn zuweilen im Herbst Fieber heim, und zwar einmal so heftig, dass er daran fast gestorben wäre. In seinem einundsechzigsten Jahre litt er Monate hindurch an einem lästigen Jucken, so dass er Bäder in der Nähe von Padua nehmen musste, und im spätern Alter an Ohnmachtsanfällen: in seinem sechsundsechzigsten Lebensjahre, als er auf Wunsch des Papstes Urban V. sich nach Rom begeben wollte, erlitt er unterwegs in Ferrara einen lethargischen Anfall; man traf schon Vorkehrungen zu seiner Bestattung, aber nach dreissig Stunden völliger Bewusstlosigkeit kam er wieder zu sich und war bei der liebevollen

Pflege durch den Marchese Niccolò II. d'Este und dessen Hofleute bald wieder hergestellt. Etwa zwei Jahre darauf überstand er in Arquà einen ähnlichen Anfall; die Ärzte hatten ihn schon aufgegeben, in der sicheren Überzeugung, er werde kaum noch die Mitternachtsstunde erleben. Wie gross war nun deren Erstaunen, als sie ihn am folgenden Morgen ganz munter bei seiner Arbeit am Schreibtisch fanden. Im vorgerückten Alter rief er den Himmel als Zeugen an, dass ihm seiner Lebtage niemals irgend eine Speise oder ein Trank schlecht bekommen sei. Aus genauer Erfahrung hatte er gelernt, dass er trotz seiner äusserst delikaten Konstitution sich von jeder Krankheit schnell erholen konnte. Gegen jede ärztliche Behandlung empfand er einen starken Widerwillen und zu gleicher Zeit eine Abneigung gegen die Ärzte selbst, die ihm als Charlatane vorkamen; hatte ja noch auf der Höhe der Renaissance auch Leonardo da Vinci die Ärzte ‚Vernichter des Lebens' nennen können: *ogni uomo desidera far capitale per dare a medici destruttori di vita.* Petrarca erschienen sie im besten Falle nur als ‚Zuschauer der Krankheiten und der Kranken'. Er war überzeugt, dass, wenn er den Ärzten irgendwie Folge geleistet hätte, er schon längst nicht mehr am Leben wäre. Er zog es daher immer vor, sich der heilenden Kraft der Natur anzuvertrauen.

Seinen Körper wusste er durch strenge Disziplin zum gehorsamen Werkzeug seines Geistes zu machen: er schlief wenig, pflegte schon vor Tagesanbruch, selbst im Winter bei heftiger Kälte, aufzustehen, sofort, wie er erwachte, das Lager zu verlassen und

in sein Bibliothekzimmer zu gehen. Er gönnte sich nur die allernotwendigste Ruhe und hatte die Gewohnheit, immerwährend zu lesen, zu schreiben oder sich vorlesen zu lassen: selbst auf Reisen unterbrach er seine gewohnten Studien nicht. Es gebe nichts, meinte er, was weniger laste als die Feder und was solches Lustgefühl und solchen Nutzen mit sich bringe, und zwar nicht nur in der Gegenwart, sondern auch den fernen Geschlechtern. Durch strenge Diät brachte er es dahin, dass er noch im Greisenalter dieselbe Ausdauer und Arbeitslust wie früher hatte, ja, es war sogar für ihn selbst ein Rätsel, dass, während die Spuren des fortgeschrittenen Alters sich sonst auch bei ihm deutlich zeigten, er bei seinen Studien dagegen eine mit jedem Tag höher steigende Jugendkraft spürte. Trotz der von ihm andauernd betriebenen Lektüre brauchte er erst in seinen letzten Lebensjahren ein Augenglas. Wenn er an die Abfassung eines Buches ging, bedurfte er durchaus der absoluten Sammlung und der ungestörten Ruhe und zog es daher vor, in den späten Nachtstunden schöpferisch tätig zu sein. Wenn er studierte, schloss er sich oft in strengster Einsamkeit ab, besonders während seines Aufenthaltes in Vaucluse, wo er neben seinem Diener nur noch einen Hund um sich duldete, dessen Treue er in einem seiner Briefe mit Bewunderung hervorhebt. Befand er sich aber in Gesellschaft von guten Bekannten, so sprach er viel und in anregender Weise; bekam er auf dem Lande den Besuch eines Freundes, so blieb er oftmals bis zur Morgendämmerung in Gespräche vertieft. ‚Sei es, dass ich des Morgens

seelenallein durch die Wälder streife, sei es, dass ein lieber Freund zu mir kommt, die Zeit vergeht, ohne dass ich mich dessen versehe, und die Sonne verschwindet, ohne dass ich ihr Sinken im Westen gewahre, und wenn mich der Freund abends besucht, pflege ich gar nicht zu merken, wie die Sonne sinkt, und ich glaube, es sei noch Nacht, wenn die Sonne bereits wieder aufgeht,' heisst es in einem seiner Briefe an Francesco di Nello.

Mit den in der Ferne weilenden Freunden unterhielt er sich, als wenn sie gegenwärtig wären: in seinen Briefen, deren er viele und gern schrieb, besitzt er die besondere Gabe, alles lebendig zu schildern, sowohl seine Umgebung als auch Eindrücke des Augenblicks und innere Vorgänge: es sind lebendige Gespräche, in denen in durchdachter und wohlabgewogener Weise alles berührt wird, was in seinen andern Schriften eine ausführliche Behandlung erfährt. Sein stark ausgeprägter Drang nach Mitteilung führte ihn dahin, dass er für alles, was ihn selbst anging, auch bei seinen Freunden und Bekannten ein Interesse erwarten durfte, oft freilich nicht ohne ein verschwiegenes Selbstbewusstsein, dass die Namen derer, die zu ihm in Beziehung getreten waren, bei den kommenden Geschlechtern neben seinem eigenen genannt würden. Dabei war ihm noch der geheime Wunsch eigen, alles, was er erlebt hatte, zu überschauen und auf den zurückgelegten Weg gleich dem Wanderer rückwärts zu blicken und wenigstens in Gedanken auf die eigenen Spuren zurückzukehren. Das Bedürfnis nach Selbstgespräch war in ihm so stark entwickelt, dass er bisweilen

Briefe schrieb, die er überhaupt bei sich behielt oder erst lange nachher abschickte. ‚Allen, die mir schrieben, antwortete ich immer und manchem schrieb ich aus eigenem Antrieb,' erzählte er in vorgerückten Jahren.

Auch sein Umgang mit seinen Büchern war ein Zwiegespräch, denn auch diese gehörten zu seinen intimsten Freunden. Bücher, meinte er, dürfen nicht wie in einem Gefängnis gehalten werden, sondern sollen aus der Bibliothek in das Gedächtnis übergehen, und nur gute und echte Bücher seien wert, gelesen und aufgenommen zu werden; mit vielen Büchern ohne Auswahl den Geist nähren, heisse, ihm jede Schwungkraft nehmen oder ihn töten. Obschon die Handschriften durch die damals übliche Grösse des Formats ihm oft als drückende Last erscheinen mussten, so waren sie ihm doch so unentbehrlich geworden, dass er, wie er es selbst einmal in einem Briefe an Kaiser Karl IV. erwähnt, ohne sie gar nicht mehr leben konnte. Die Bücher haben in seinen Augen einen nur ihnen allein eigenen Reiz, denn alles andere, wie Gold, Silber, Perlen, Purpurkleider, Marmorgebäude, Bilder und dergleichen gewähren, nach seiner Ansicht, doch nur ein stummes und vergängliches Vergnügen, wogegen die Bücher uns bis ins tiefste entzücken können: sie sprechen lebendig zu uns, sind unsere besten Ratgeber und teilen sich uns in intimster Verwandtschaft mit. In seiner Büchersammlung befanden sich die meisten damals bekannten römischen Autoren, wie auch die wichtigsten Werke der Kirchenväter in lateinischer Sprache. Mit den bekanntesten Bibliophilen in allen Ländern unter-

hielt er Beziehungen: so auch mit dem gelehrten Engländer Richard de Bury. In Avignon hatte er die günstige Gelegenheit, durch angesehene Fremde, die aus den verschiedenen Ländern dort hinkamen und im Hause der Colonna verkehrten, seine Bibliothek zu bereichern: er bat sie und mahnte sie in Briefen, überall, wo sie nur hinkämen, in Italien, Frankreich, Spanien, England und selbst Griechenland, ohne Rücksicht auf den Kostenaufwand, für ihn Handschriften zu erstehen. Der Büchererwerb wurde ihm zur wahren Leidenschaft, deren er nie mehr Herr werden konnte, so dass er sie einmal als seine unheilbare Krankheit bezeichnete. Wenn er auf Reisen irgend ein altes Kloster in der Ferne erblickte, bog er sogleich vom Wege ab und kehrte dort ein, in der Hoffnung, ein seltenes Buch zu finden. Als er in seiner Jugendzeit nach Lüttich gekommen war, vernahm er, dass sich dort verschiedene Handschriften befänden; wie gross war nun seine Freude, als er darunter zwei noch unbekannte Reden Ciceros entdeckte, wovon er die eine, da er in der ganzen Stadt keine Tinte aufbringen konnte, mit einer Flüssigkeit, die eher an alles andere erinnerte, eigenhändig kopierte und die andere durch einen Bekannten abschreiben liess. Trotz der Unpässlichkeit zwang er sich einmal, Ciceros Briefe abzuschreiben, wobei er aus Begeisterung für dieselben sein Unwohlsein vergass. Auch Ciceros Reden, die ihm Lapo di Castiglionchio geliehen hatte, sah er sich genötigt, wegen Mangel an zuverlässigen Abschreibern, mit eigener Hand zu kopieren. Über die Nachlässigkeit der Kopistenarbeit, wie auch über die Ungenauigkeit der Ab-

schreiber im Einhalten des vertragsmässigen Termines hatte er oft Grund, Klage zu führen; es blieb ihm aber doch nichts anderes übrig, als zu ihnen seine Zuflucht zu nehmen, und selbst noch in seinen letzten Lebensjahren in Arquà beschäftigte er verschiedene Kopisten.

In seinen Büchern las er mit gründlicher Aufmerksamkeit, unterstrich darin was ihm besonders wichtig erschien, brachte Glossen an und zuweilen am Rande auch Zeichnungen, wie z. B. Silhouetten von Bäumen oder Bergen. In seiner Jugendzeit hatte er die Gewohnheit, sich selbst laut vorzulesen, um dadurch das Gelesene sich fester einzuprägen und zu vergegenwärtigen. Wenn er ein Buch las, das ihn besonders packte, fiel es ihm immer schwer, davon loszukommen und er vergass oft darüber selbst die Mahlzeit und den Schlaf. Ein Freund schloss einmal sein Schreibzeug ein und nahm ihm das Versprechen ab, endlich einmal zehn Tage lang der Arbeit fern zu bleiben. Nachdem er nun einen Tag gefeiert hatte, stand er am folgenden Morgen mit starkem Kopfweh auf und gleich darauf stellten sich sogar Vorboten des Fiebers ein, und er erholte sich nicht eher, als bis der Freund dies erfahren hatte und er wieder an die Arbeit gehen konnte. Die eine Tätigkeit war für ihn immer eine Erholung von der andern: Müdigkeit verspürte er nur, wenn er aus irgend welchem Grunde müssig gehen musste. Selbst wenn er seine Finger erstarren und seine Augen ermüden fühlte, sass er noch und schrieb oder las, denn er fürchtete immer nichts so sehr, als den Augenblick, wo er sich von der Arbeit trennen musste.

VIII. An seinen Werken arbeitete er immer langsam und Jahrzehnte hindurch. An alles, was er niederzuschreiben pflegte, stellte er hohe Forderungen: er durchdachte jede Einzelheit aufs genaueste, erwog jedes Wort, um ja die allergrösste Klarheit des Ausdrucks und Richtigkeit der Wendung zu treffen. An seinen Sonetten und Canzonen feilte er beständig, um die feinste Form und den wohlklingendsten Ton zu finden, wobei freilich die ursprüngliche lebendige Empfindung nicht selten unter der gewollten Feinheit des Ausdrucks nur leiden musste. Bei aller von ihm angestrebten Klarheit vermochte er in seiner lateinischen Prosa doch nicht von einer übermässigen Rhetorik sich freizuhalten, was aber zum Teil auch in Nachahmung der von ihm verehrten römischen Muster geschah. Über die geringste Ungenauigkeit, die ihm entschlüpfte, konnte er ungehalten werden, besonders wenn sie von anderen entdeckt wurde. Sein lateinisches Poem *Africa,* das er in so kurzer Zeit ausgeführt hatte, dass er selbst darüber staunen musste, beschäftigte ihn doch noch Jahre hindurch und er mochte es um keinen Preis aus der Hand geben. Als nun einzelne Verse daraus, die er einem Freunde ausschliesslich für dessen eigenen Gebrauch anvertraut hatte, unter die Leute kamen und von einigen scharf kritisiert wurden, rief dies seinen heftigen Tadel hervor.

Die neidische Kritik, die sich seinen weitverbreiteten Ruhm zur Zielscheibe wählte, regte ihn oft so sehr auf, dass er in solchen Augenblicken, vielleicht nicht ohne Aufrichtigkeit, seine ganze Be-

rühmtheit zu verwünschen geneigt war, aber in anderen Augenblicken nahm er doch die Sache ruhiger und brachte den neidischen Ausfällen auf seine Person nur das Gefühl der Verachtung entgegen, im Bewusstsein, dass es möglicherweise sogar töricht wäre, solche Feinde gar nicht besitzen zu wollen. Aber die ‚schwarzen Raben', die sich ein besonderes Vergnügen daraus machen, ‚die Flecken an den Schwänen' zu finden, und die ihn seit seiner Dichterkrönung mit ihrem krächzenden Geschrei fortwährend verfolgten, verbitterten ihm doch zuweilen die Stimmung, trotz seiner klaren Erkenntnis davon, dass es in der Welt immer Leute gegeben habe und auch weiter geben werde, welche ‚die Kräfte ihrer Vernunft lediglich dazu gebrauchen, die Leistungen anderer anzuschwärzen'. Seine Reizbarkeit war aber auch zum Teil die eines neuen Typus von Mensch, der sich vom festen Boden des gemeinsamen Lebens loszulösen begann und sich in eine eigene, nach langer Arbeit ausgebaute Welt zurückzog: die Verletzung derselben durch Aussenstehende musste den Schöpfer dieser individuellen Welt desto schmerzlicher berühren, als er dabei nur auf das Verständnis und auf die Würdigung durch auserwählte Geister angewiesen war. Petrarca musste unter dem Tadel, der neben der aussergewöhnlichen Anerkennung auch ihm nicht erspart geblieben ist, desto mehr leiden, als seine literarische Tätigkeit für ihn alles war und er selber seinem eigenen Schaffen gegenüber sich mit äusserster Strenge verhielt. Er ging sogar mit dem Gedanken um, sein Poem *Africa* zu verbrennen, da er sich dabei nicht genugtun

konnte. ‚Ich bin ein schlechter Beurteiler meiner Sachen,‘ sagt er, ‚ich bin nie mit dem, was ich schreibe, zufrieden, da der Wunsch nach dem Vollkommenen bei mir so stark ist, dass ich niemals das Gefühl habe, am Ziele anzulangen, nach welchem ich strebe.‘

Auch unter seinen Briefen, die er gewöhnlich mit grosser Leichtigkeit schrieb, traf er, bevor er sie der Öffentlichkeit übergeben wollte, eine strenge Auswahl, indem er eine grosse Anzahl derselben ausschied und vernichtete. Das Verlangen, nur Vollkommenes in die Öffentlichkeit zu bringen, veranlasste ihn, an die tausend Gedichte verschiedenen Inhaltes den Flammen zu übergeben, obschon es ihm schwer fiel, sich von ihnen zu trennen. Stark ausgesprochen war seine Abneigung gegen das leichte und nicht gründlich überlegte Schreiben. Er selbst schrieb vorwiegend aus dem unwiderstehlichen Verlangen nach Gedankenäusserung oder um seinem Herzen Luft zu machen. Wenn er nachts erwachte, und ihm plötzlich ein Gedanke oder ein Einfall kam, war er gewohnt, diesen sofort im Dunkeln aufzuschreiben.

IX. In der Kompliziertheit seines Naturells wurzelte seine pessimistische Stimmung, seine sogenannte Acedia, die nicht nur eine rein intellektuelle Ansicht, sondern auch ein gesteigertes und eigenartig gefärbtes Empfinden ist. Schon in seinen frühen Jugendjahren war er bei der Lektüre gewohnt, alles, was auf die Vergänglichkeit des Lebens, auf das menschliche Leiden, auf die Unerbittlichkeit des Schicksals, auf Illusionen und Enttäuschungen

irgendwie Bezug hatte, auszuziehen und aufzuzeichnen. Während seine Altersgenossen in solchen Stimmungen und Gedanken nur Absonderlichkeiten und Phantastereien erblickten, galten sie ihm selbst schon damals als unumstössliche Wahrheit. Im Gegensatze zu denjenigen, die auf Ehe, auf geschäftliche Unternehmungen, auf irdische Güter und auf ähnliche Dinge ausgingen, war er schon in seiner Jugend gegen jede Verwendung geistiger Fähigkeiten zu niederen Zwecken. In seinem Inneren lebte bereits damals ein Etwas, das er in Gesprächen mit seinen Kameraden unter keine klare Verstandesformel zu bringen vermochte, und da dies jenen, die es nicht erlebt haben, ganz unzugänglich war, so kam er durch sie in den Ruf, extravagant und absonderlich zu sein. Seine starke innere Unruhe entsprang zum Teil auch aus dem Mangel an einem festen, unverrückbaren Mittelpunkte in seinem Denken. In einem Briefe an den Dogen Andrea Dandolo vergleicht er seine Unruhe mit der eines Menschen, welcher gezwungen werde, seine Glieder auf ein hartes Lager hinzustrecken und nun seine Erleichterung in beständigem Hin- und Herwenden suche. Er konnte nirgends den inneren Frieden finden, nach welchem er sehnlichst verlangte, und den er auch vergebens von der Einsamkeit erwartete; er gewann bald die Überzeugung, dass in dieser nur starke Geister sich wohl fühlen können, nicht aber solche, die noch von Leidenschaften und allem, was sich in deren Gefolge einstellt, bestürmt werden. Als reifer Mann schrieb er: ‚In der ganzen Welt finde ich nichts, was mir zur Zufriedenheit gereichen kann; wohin ich mich auch wende, sehe ich nur Disteln

und Dornen.' Wie er aus eigener scharfer Beobachtung wusste, folgten in ihm die Affekte gleich Wellen aufeinander, und seine Seele war die Arena, worauf widerstreitende Wünsche und der äussere Mensch mit dem inneren beständig kämpften. ‚Wollte Gott, ich wäre wirklich einheitlich und ganz und nicht durch die Leidenschaften und Eitelkeiten meiner Wünsche wie zerstückelt,' schrieb er einmal an Zanobi da Strada. Und noch im Alter beklagte er sich über die vielen Widersprüche seines Innern.

Die Wunde, die ihm die tiefe Sehnsucht seiner Seele geschlagen hat, konnte zeitweilig vernarben, aber niemals ganz zuheilen. Und daneben hatte er noch einen sehr feinen Sinn für die grellen Gegensätze des Daseins und einen scharfen Blick für den rastlosen Wechsel und die rücksichtslose gegenseitige Vernichtung aller Wesen in der Natur. Er kann nicht genug bildliche Ausdrücke finden, um die von ihm im Leben beobachteten schreienden Widersprüche gemäss der Wahrheit zu kennzeichnen: das Leben ist ihm ein Schauplatz des Betruges, ein Labyrinth von Irrtümern; eine Wiese, auf welcher tausend Schlangen im Grase verborgen liegen; ein Garten, bedeckt mit Blumen, aber arm an Früchten; ein süsses Gift; ein Gaukelspiel, eine Stätte von Lemuren und Schatten; ein beständiger Lauf ohne wirkliches Vorwärtsschreiten. Wenn dieser ganze Wirrwarr, den man Leben heisst, nicht ein geheimnisvoller Übergang zu irgend einem höhern Dasein wäre, so müsste er es verabscheuen und in den Ausspruch einstimmen, den übrigens auch der Weiseste der Hebräer und mit diesem der heilige Ambrosius

getan hat, das Beste sei, gar nicht geboren zu werden, einmal aber geboren, so bald wie nur möglich zu sterben.

Mit dem Ursprung des Übels im Leben konnte er sich niemals abfinden. ‚Genug habe ich gelebt,' schreibt er in vorgerückten Jahren. ‚Die Komödie geht ihrem Ende zu, der Vorhang möge nur fallen, und wenn es dem Bühnenleiter beliebt, das Spiel sofort abzubrechen, so würde ich mich darüber auch nicht beklagen. Ich bin schon müde.' Es ist bereits die Stimmung des modernen Menschen, der sein eigenes Empfinden analysiert, sich selbst genau prüft und mit seinem Denken überwacht. Dazu gehört schon ein erstarkter Intellekt, der sich seines Übergewichtes und seiner weitgehenden Selbständigkeit bewusst wird, der sich von der Natur getrennt hat und doch ein lebhaftes Verlangen fühlt, Geist und Natur zu vereinigen, — kurz eine reichere Zusammensetzung von Seelenstimmungen und inneren Kräften, ein nüanciertes Bewusstsein. Petrarca hatte ein unbestimmtes, unstillbares Verlangen nach einer besseren Welt und doch zugleich das Gefühl, mit der Erde eng verwachsen zu sein. Die früheren festen Vorstellungen von Gott und Ewigkeit konnten auf ihn nicht mehr stark und lebendig, tröstend und befriedigend wirken, denn sie standen nicht mehr im Mittelpunkte seines Fühlens: sie haben sich in verschiedene einzelne Vorstellungen aufgelöst und dadurch die Einheit von Empfinden und Denken gelockert. Er sah im Leben mehr Einzelheiten als der denkende Mensch des Mittelalters, aber er empfand auch alles in unzufriedener und unruhiger Stimmung; die Welt

stellte sich ihm nicht als ein abgeschlossenes Ganzes dar, und es war gar nicht anders möglich, als dass sein eigenes Selbst ihm bisweilen zum Rätsel wurde.

X. Einen Trost gegen das menschliche Elend, dessen Vorstellung er aus seinem Gesichtskreis niemals ganz verbannen konnte, fand er im Denken, im Wissen und in seiner leidenschaftlichen Liebe zum Altertum. Zwiesprache mit antiken Autoren zu halten, war für ihn das einzige Mittel, das Elend, von welchem er gerade seine Zeit stärker als jede andere, besonders aber als das Altertum, betroffen wähnte, teilweise zu vergessen. Nicht nur gefiel ihm seine Zeit nicht, sondern er hatte sogar einen wahren Widerwillen gegen sie, und aufrichtig war sein Bedauern, dass ihm das Geschick nicht im alten Rom zu leben vergönnt habe. Rom machte auf ihn zeitlebens einen grossen und erhebenden Eindruck. Schon als junger Mann schrieb er an den Kardinal Giovanni Colonna, der Anblick Roms habe nicht nur die Vorstellung, die er sich davon gemacht hatte, ganz erfüllt, sondern sogar noch übertroffen. Je länger er die ewige Stadt betrachte, desto stärker wachse in ihm der Glaube an die grossen Dinge, die von ihr erzählt werden, schrieb er an Boccaccio. Cola di Rienzo erteilte er den Rat, er möge ja öfter die römischen Annalen entweder selbst lesen, oder aber sich vorlesen lassen. Die Ruinen und ruhmreichen Überreste daselbst sprachen immer eindrucksvoll zu seiner Phantasie, die voll Erinnerungen vom Studium römischer Geschichtsschreiber, alter Dichter und Redner war. In Rom möchte er leben und

sterben, schrieb er einem römischen Freunde. Den wanderlustigen Jüngling von Ravenna beglückwünschte er, bereits in jungen Jahren Rom gesehen zu haben, die unsterbliche Stadt, die trotz des Schmutzes in den Strassen doch die Hauptstadt der Welt bleibe. Als er einmal nach dem Karthäuserkloster Montrieu zu seinem Bruder Gerardo reiste, traf er unterwegs römische Damen an, die nach einem berühmten Wallfahrtsort in Spanien pilgerten. Auf ihre Frage, ob er Römer wäre, antwortete er, er sei es zwar nicht von Geburt, wohl aber mit dem Herzen. Nicht nur durch seine Lorbeerkrönung am Kapitol fühlte er sich als Bürger der ewigen Stadt, sondern noch mehr hing er an derselben, weil er dort den Weltpapst und den Weltkaiser zum Zwecke der Verwirklichung seines Freiheitsideals vereinigen zu können wähnte. Christentum und Antike gingen bei ihm friedlich nebeneinander her: Rom war ihm die alte Stadt der Quiriten und zugleich der verehrungswürdige Sitz des Papsttums. Die Verlegung des heiligen Stuhls nach Avignon hielt er, gleich Dante, für eine Schmach und drang beständig durch Episteln in die Päpste, sie sollten nach Italien zurückkehren und der verwaisten Stadt ihre Weltbedeutung wieder verleihen.

Er hatte eine ausgesprochene Anhänglichkeit an Jtalien. Er, der sich bisweilen aufrichtig als Weltbürger fühlte und die ganze Welt für seine Heimat hielt, war doch zugleich geneigt, Italien über alle andern Länder zu erheben. Abseits vom leidenschaftlichen politischen Treiben der damaligen italienischen Gemeinwesen, hing er weder mit seinem

Empfinden noch mit seinem Denken irgend einer politischen Partei an: hatte er doch seine Jugend in der Provence und seine besten Mannesjahre entweder in der Einsamkeit von Vaucluse oder in Avignon verlebt. Italien stand immer in seinem Gesichtskreise als der eigentliche Erbe der antiken Bildung, und er war stolz darauf, Italiener zu sein, da die anderen Völker ihm noch als Barbaren vorkamen, die ihre Bildung von seiner Heimat erhielten. Schon als junger Mann schrieb er: je mehr er sich in der Welt umsehe, desto grösser werde seine Bewunderung für Italien. Auf seiner Reise nach Prag zu Kaiser Karl IV. dachte er liebevoll an seine Heimat und an ihre landschaftlichen Reize zurück. Wo er nur in seinen Schriften und Briefen auf Italien zu sprechen kommt, bricht bei ihm immerfort ein wahres Gefühl der Begeisterung hervor: er preist dessen grosse Traditionen und dessen landschaftliche Beschaffenheit, die ja sogar die Bewunderung von Ausländern und Barbaren hervorrufe. Aus vollster Überzeugung bemerkte er dem Kaiser Karl IV. gegenüber, es gebe in der Welt kein Land, das an Gaben der Natur und an geistigen Fähigkeiten der Einwohner mit Italien wetteifern könnte. Und in einer Epistel an den Papst Urban V. stellt er zuversichtsfroh die Frage, ob es denn auf dem Felde der Wissenschaft, der Beredsamkeit, der Moral und der Philosophie wirklich etwas gebe, das nicht ganz von Italienern herrühre. Die ununterbrochenen Parteikämpfe in den italienischen Städten waren oftmals der Gegenstand seines Nachdenkens und sogar seiner direkten Einmischung. Zur Zeit, wo Robert von Neapel noch am Leben war,

kam in ihm der Gedanke auf, dass vielleicht dieser König der geeignete Mann dazu wäre, die sich gegenseitig zerfleischenden Gemeinwesen zu einigen, denn, wenn er die politische Lage der italienischen Staaten betrachtete, musste ihm jede Regierungsform lieb sein, die zur Wiederherstellung der Grösse Italiens hätte führen können. In einem Briefe an den Dogen Andrea Dandolo vergleicht er sein Vaterland mit Theben, diesem blutigen Schauplatz von Metzeleien unter Brüdern. Um den Kämpfen zwischen den Venetianern und Genuesen Einhalt zu tun, unterliess er es nicht, den einen mahnenden Brief nach dem anderen zu schreiben, bald an den Dogen von Venedig, bald an den von Genua. Für die italienische Sprache jedoch, die das einzige feste Band war, welches die Nation damals zusammenhielt, hatte er trotz aller Meisterschaft, womit er sie handhabte, nicht nur keine wahre Liebe, sondern in späteren Jahren seltsamerweise sogar eine gewisse Abneigung. Um ihn zur Lektüre der Göttlichen Komödie zu bewegen, musste ihm erst Boccaccio eine eigenhändig verfertigte Abschrift der Dichtung zusenden, denn während Petrarca das von Dante lateinisch geschriebene Buch über die Monarchie zweifelsohne kannte, hatte er Dantes überall verbreitete Dichtung niemals zuvor gründlich gelesen: in seiner Jugend befürchtete er den Einfluss von Dantes Sprache und Geist auf seine eigene dichterische Begabung. Gegenüber den vielfachen Vorwürfen, er sei auf Dantes Ruhm neidisch, sah er sich veranlasst, die hohe Achtung hervorzuheben, die er von jeher für den unbeugsamen Charakter des grossen Florentiners empfunden habe, und seine Be-

wunderung für dessen unabhängige Lebensführung, die unter Dichtern so selten sei. Er beteuerte vielmehr, dass, wenn der erhabene Dichter sein Zeitgenosse wäre, dieser an ihm seinen ergebensten Freund würde gefunden haben. Aber Dantes führende Rolle liegt für Petrarca nur auf dem Gebiet der Vulgärsprache, die ihm aber keineswegs als etwas Hohes galt: so war er überzeugt, seinem Freund Boccaccio einen wahren Dienst erwiesen zu haben, als er dessen Griseldisnovelle frei ins Lateinische übersetzt und sie dadurch, wie er glaubte, in eine höhere und reinere Sphäre erhoben hatte. Je älter er wurde, desto schärfer urteilte er über die von ihm in seiner Muttersprache geschriebenen ‚Lappalien', wie er sie nennt, und, wenn man ihm hier Glauben schenken darf, bedauerte er die ungewöhnliche Verbreitung seines Canzoniere. Seinen eigentlichen Ruhm war er selber geneigt, auf seine lateinischen Schriften, wie auch auf seine Kenntnis des römischen Altertums zu gründen: war doch auch seine Dichterkrönung hauptsächlich durch seinen Ruf als Dichter des Poems *Africa* und als lateinischer Schriftsteller veranlasst worden.

XI. Seine Liebe zur lateinischen Sprache und römischen Literatur, die bei ihm eine wahre Leidenschaft war, wirkte auch weithin anregend und fruchtbringend auf seine Zeitgenossen. Sein Enthusiasmus für das klassische Altertum kannte oft keine Grenzen: mit seiner Phantasie lebte er ganz in der Antike, und das alte Rom schmückte er sich wie ein Idealbild aus. An die antiken Autoren schrieb er Briefe, als ob sie seine Zeitgenossen wären: Seneca kann er

dabei den Tadel nicht ersparen, sich am Hofe des Nero aufgehalten und das Phantasma des Ruhmes, gleich einem Kinde, verfolgt zu haben; im Briefe an Marcus Varro beklagt er aufrichtig, dass nur dessen Ruf und nicht auch seine zahlreichen Werke auf die Nachwelt gekommen seien; dem Titus Livius, von dessen Geschichtswerk er nur wenige Decaden kannte, dankt er für den ihm gewährten Einblick in die Verhältnisse der alten Römer; dem Redner Asinius Pollio, dem Freunde Virgils und Horaz', hält er seine Eifersucht auf Ciceros Ruhm vor und bittet ihn, den Isokrates, den Demosthenes und Aeschines in seinem Namen zu grüssen; Homer apostrophiert er als den unvergleichlichen Dichter, dessen Lorbeer unverwelklich bleibe, wenn auch Petrarcas Zeitgenossen, besonders die Ärzte und Rechtsgelehrten, im Gegensatze zu ihren Berufsgenossen im Altertum, wegen ihres schwachen Auges, gleich Nachtvögeln, nicht mehr in die Sonne seines Ruhmes blicken können.

Ein alter Codex eines Werkes von Cicero galt ihm von jeher als ein wahres Heiligtum: die Schriften des Cicero hatte schon sein Vater in höchster Verehrung gehalten; Petrarca bewunderte sie bereits in seinem Knabenalter und berauschte sich förmlich an deren schönem Periodenbau; als junger Jurist vernachlässigte er darüber seine Spezialstudien derart, dass sein Vater sich einmal sogar veranlasst sah, die Werke des Cicero und Virgil aus ihrem verborgenen Winkel hervorzuholen und sie, zum grössten Verdrusse und Schmerze des Sohnes, ins Feuer zu werfen, wobei einige dieser Schriften dank den auf-

richtigen Tränen des Jünglings noch gerettet werden konnten. Erblickte Petrarca in Cicero seinen geistigen Vater und die Quelle seiner Bildung, so sah er von je in Virgil seinen leiblichen Bruder, und durch seine langjährigen Studien wurden seine Beziehungen zu beiden, wie die zu lebenden Wesen.

Durch den intimen Umgang mit den lateinischen Autoren konnte er die lateinische Sprache mit einer kaum geringeren Meisterschaft als seine Muttersprache behandeln, und zeigte dabei eine seltene Originalität, ungleich den späteren Schwärmern für Ciceros Stil, die sich etwas auf die Reinheit und den Glanz ihrer Ausdrucksweise zugute taten, aber dabei doch fast gar nichts Eigenes und Warmempfundenes zu sagen hatten. Petrarcas lateinischer Stil dagegen bleibt, trotz gewisser Härten, der eigentümliche Ausdruck eines wahren Empfindens. Seine Sprache ist nicht durchgehends eine Nachahmung berühmter lateinischer Muster, sondern nicht selten eine schöpferische Verarbeitung und oftmals auch eine selbständige Weiterbildung des Sprachstoffes der lateinischen Autoren; sein mannigfaltigeres und reicheres Empfinden verlangte auch nach mannigfacheren Wendungen. Er war sich bewusst, unter seinen Zeitgenossen der gründlichste Kenner des Altertums und der beste Schriftsteller zu sein: den klaren Intellekt und die stilisierte Form suchte er wieder zur Geltung zu bringen. Die Rückkehr zu Mustern wie Cicero und Horaz war zugleich die Rückkehr zu Menschen, die klar denken und schön schreiben und reden. Die Verehrung für die Werke der Alten war bei Petrarca die Verehrung für die selbsttätige und un-

abhängig urteilende Vernunft. Eine schön abgefasste Schrift, ein klar-hingestellter Gedanke, eine poetisch geäusserte Empfindung erhielt in seinen Augen den Wert einer grossartigen Tat: der begabte Mensch gewann hier die Bedeutung einer selbständigen Welt, stellte sich in den Mittelpunkt des Lebens und sprach selbsbewusst alles aus, was ihn innerlich bewegte. Der Schriftsteller, der die Fähigkeit besitzt, das, was er sagen will, in eine entsprechende klare und schöne Form zu bringen, beansprucht hier mit grosser Zuversicht eine Verehrung, wie sie bisher nur Heiligen und Heroen zukam. Aus seinem Verkehre mit den literarischen Denkmälern der Alten und aus seiner grenzenlosen Ehrfurcht vor dem schriftlichen Ausdruck der Gedanken entsprang bei Petrarca zum grössten Teile auch seine Verehrung, für das, was er selber dachte und schrieb: er fühlte sich als einen Auserwählten, der in seine Zeit als Aufklärer kam. Zu wiederholten Malen beteuert er, was er schreibe und dichte, sei nur für wenige bestimmt; er zieht eine scharfe Grenzlinie zwischen dem Ruhme Dantes und dem seinigen, denn er selber wollte nur von verwandten Geistern, und nicht von ‚Wirten, Färbern und Wollhändlern' gelesen und gepriesen werden.

‚Das Urteil der Masse,' schreibt er, ‚habe ich immer gering geschätzt und ich ziehe vor, von ihr gar nicht gekannt zu werden, als ihr oberflächliches Lob zu erhalten.' Ein andermal schreibt er, er habe sich keiner Sache so sehr beflissen, als nach Kräften der Menge unähnlich zu sein. Als Boccaccio ihm seine Beziehungen zu den Visconti vorhielt, antwortete ihm Petrarca, vielleicht sei er gerade in Mai-

land sogar freier als Boccaccio in Florenz, denn ein tyrannischer Herrscher sei jedenfalls erträglicher als die Tyrannei der Vielen. Nichts war ihm auch lästiger, als mit Menschen gewöhnlichen Schlages sich unterhalten zu müssen. Er sagt einmal: ‚Wie gross ist der Unterschied zwischen dem einen Menschen und dem andern: es gibt kein Tier, das den andern seiner Art dermassen ungleich wäre; mit dem einen Menschen weiss man nicht was man anfangen soll, der Wert des andern dagegen ist nicht mit Gold aufzuwägen.' Am liebsten war ihm der Verkehr mit den gediegensten Geistern vergangener Jahrhunderte, indem er behauptete, er ziehe diese Toten denjenigen Lebendigen vor, die ‚sich nur deshalb für lebend halten, weil sie in der Kälte den Atem sehen, den sie in der Luft aushauchen.' Die stete Folge und Zusammengehörigkeit der Besten des Menschengeschlechtes tritt bei Petrarca bereits als deutliche Empfindung hervor.

XII. Wenn auch seine Kenntnis der alten Literatur und Philosophie die seiner Vorgänger, eines Vincenz von Beauvais, eines Brunetto Latini oder die Dantes nicht wesentlich übertraf, so trug sie doch das Gepräge tieferen Interesses und eingehenderen Studiums. Sein Humanismus erstreckte sich freilich, wie der seiner Vorgänger, nur auf die lateinischen Autoren. Die griechische Sprache und Literatur kannte er nicht. In seinem Mannesalter hatte er zwar durch den glücklichen Zufall, dass der byzantinische Abt Barlaam von Calabrien damals nach Avignon gekommen war, über die Vereinigung der Kirche des Morgenlandes mit der des Abendlandes

zu unterhandeln, zeitweilig Gelegenheit, Griechisch zu lernen, allein er blieb darin, wie er selbst in einem Briefe an Boccaccio bemerkte, nur ein Anfänger. Die durch den Byzantiner Nicolaus Sygeros, den Abgesandten des griechischen Kaisers an den päpstlichen Stuhl, erhaltene Handschrift der Dichtungen Homers schätzte er so hoch, dass schon der Anblick derselben ihn in Ekstase versetzte, und wiewohl er selbst die Schätze der griechischen Dichtung nicht heben konnte, so ersuchte er doch Sygeros, er möge ihm auch die Werke des Hesiod und des Euripides verschaffen. Er gab sich alle Mühe, für Homer, den *primo pittor delle memorie antiche,* dessen Werke im Westen bloss in Gestalt volkstümlicher Sagen und in einem dürren Auszuge lebten, einen Übersetzer zu finden. Endlich gelang es ihm, einen solchen, wenn auch keineswegs ein Übersetzertalent, in der Person des abenteuerlichen Leontius Pilatus, der sich für einen Griechen ausgab, zu entdecken. Der eigensinnige Calabrese lebte in Florenz bei Boccaccio die Zeit hindurch, welche er auf das Übersetzen verwendete, und Petrarca bestritt alle damit verbundenen Auslagen. Als Leontius dem Boccaccio zu sehr zur Last gefallen war, soll Petrarca den unverträglichen Calabresen eine Zeitlang sogar bei sich behalten haben. Aus dessen wörtlichen Übersetzung konnte jedoch Petrarca den wahren Wert und den vollen poetischen Gehalt des von den römischen Autoren hoch gepriesenen Dichters erklärlicherweise nicht erkennen; aber er verhielt sich dabei, wie er selbst sagte, ähnlich einem Hungrigen, der nicht darauf schaut, wie die Kost zubereitet ist, son-

dern froh ist, überhaupt essen zu können. Auch die Handschriften einiger Werke Platos lagen in seiner Bibliothek, ohne dass er sie zu benutzen fähig gewesen wäre. Was er von Plato kannte, war eine lateinische Übersetzung des Timäus und einzelne Stellen aus seinen anderen Werken.

Der freie helle Blick, das uneingeschränkte Denken, der reine Zug des Menschlichen, die gewandte philosophische und künstlerische Äusserung, die aus der Vernunft abgeleitete Moral, kurz die Blüte der denkenden und freien Persönlichkeit — dies alles musste ihn selbst in der Wiedergabe der Gedanken des griechischen Philosophen durch die römischen Eklektiker im höchsten Grade begeistern. Er vergass oft, dass diese Gedanken einer andern, vorchristlichen Welt angehörten. Die Ansichten, die er aus all diesen Quellen schöpfte, standen bei ihm in gar keinem Widerspruche zu seinen Anschauungen vom Christentum: Stil und Sprache, meinte er, müssen von den Alten gelernt werden, in der Lebensführung dagegen dürfe man von den Lehren des Christentums, als dem sichersten Leitfaden, niemals abweichen.

Die Lehre des Apostel Paulus war für ihn die Vollendung der Philosophie Platos, und der Psalter, den er später immer bei der Hand hatte, eine wesentliche Ergänzung der Dichtung Virgils. Zogen ihn in seiner Jugend die Blumen mehr als die Früchte an, und stand ihm damals die schöne Form über allem, weshalb seine geistigen Interessen fast ausschliesslich den antiken Schriftstellern zugewendet waren, so führten ihn später die Werke des Augustin

und seine eigenen inneren Kämpfe auch zum Verständnis und zur vollen Würdigung des tieferen Gehaltes in den Werken der Kirchenväter. Während seines ersten Besuches in Paris hatte er von seinem Beichtvater und Freund Dionigi da Borgo S. Sepolcro eine handliche Copie der Bekenntnisse des Augustin erhalten, von welcher er sich bis ins späte Alter, wo er das ihm teure Exemplar seines Lieblingsbuches einem jüngeren Freunde, dem Luigi Marsigli, zum Geschenk machte, niemals trennen wollte: selbst bei der Besteigung des Mont Ventoux hatte er es bei sich gehabt und auf der Höhe des Berges darin gelesen. Den Augustin wählt er auch zum Begleiter der Wahrheit in seinen Dialogen, seinem feinsten und intimsten Werke, welches er selbst als sein Secretum zu bezeichnen pflegte, und entfaltet vor ihm seine verborgensten Regungen und sein geheimstes Empfinden. Für Augustins Gelehrsamkeit, für die Kraft seines feurigen Temperamentes, für seine ganze geniale Persönlichkeit hatte er eine glühende Bewunderung. In dessen Bekenntnissen fand er auch Anregung zum gründlichen Studium der anderen Kirchenväter, besonders der Werke des H. Hieronymus und H. Ambrosius. Als er in Mailand in der nächsten Nähe von San Ambrogio wohnte, empfand er eine wahre Freude, wenn er auf einem Marmorbildnis in der Kirche die Gesichtszüge des energischen Lehrers des Augustin aufmerksam betrachten konnte.

Die Einheit der lateinischen Sprache rückwärts von den Werken der Kirchenväter bis zu denen des Seneca und des Cicero hinauf bot sich ihm als ein

unlösbares Band dar, welches das Altertum mit der neuen Zeit verknüpfte. Mit Ausnahme der Werke des Lucrez, des Tacitus und noch einiger anderer lateinischer Autoren kannte er die römische Literatur in allen ihren Quellen; die Werke des Cicero, des Horaz, des Virgil, des Seneca nahm er nach Sprache und Inhalt ganz in sich auf, so dass er jeden Ausdruck, jede Wendung und jede Gedankenschattierung darin genau kannte und bei gegebener Gelegenheit alles Sinnverwandte anführen und in einen Zusammenhang mit seiner eigenen Darstellung zu bringen wusste. Was aber beim Studium der antiken Schriftsteller sein ungeteiltes Interesse beanspruchte, war nicht das geringfügige Detail, sondern vorwiegend das, was auf den Charakter eines Menschen, auf lebendige Beziehungen und Situationen ein helles Licht werfen konnte. Er war bestrebt, alles, was er las, so zu verarbeiten, wie die Biene ihre Blumennahrung. Dabei leiteten ihn bestimmte Gesichtspunkte, die ihm die intimen Bedürfnisse seines Geistes angaben, wenn er sich ihrer vielleicht auch nicht immer bewusst wurde. Es ist eben ganz die Art des echten Humanisten. Er konnte immer wenn er wollte, sei es in einem Gespräche, sei es in einem Briefe oder bei der Abfassung einer Schrift, jede einzelne Äusserung und Behauptung mit allerhand Beispielen aus der alten Geschichte und Literatur in lebendiger Weise illustrieren.

Das Leben und der Mensch als Ganzes erregte sein Interesse. Er umfasste die wichtigsten Gebiete des gesamten Wissens seiner Zeit und hatte eine Mannigfaltigkeit von geistigen Bedürfnissen: Theo-

logie, die nach seiner Ansicht ein universelles Wissen voraussetzt, Philosophie, Geschichte, Musik, Altertumskunde, Numismatik. Hatte das frühere Mittelalter sich zu den Erzeugnissen des vorchristlichen Geistes, wenn auch nicht fremd, so doch ohne tiefere Sympathie verhalten, so trat schon Petrarca an sie mit voller und oft schwärmerischer Begeisterung heran. Hatte im frühen Mittelalter Virgil nur noch als ein mit Zauberkräften begabtes, die christliche Erlösung wie ein Orakel vorhersagendes Wesen gegolten, so verehrte Petrarca den Dichter der Aeneis schon ausschliesslich als Menschen und inspirierten Schöpfer eines ‚göttlichen Poems'.

Das Dämonische, das Düstere und Jenseitige trat niemals in seinen Gesichtskreis und in sein Empfinden ein. Vorurteile und Aberglauben waren ihm stets zuwider, und er griff rücksichtslos die zu seiner Zeit herrschende Alchimie und Astrologie an. Die Astrologen sind ihm lügnerische Wahrsager, welche die Goldtruhen der Abergläubischen leeren und ‚die Gegenwart durch betrügerische Furcht vor der Zukunft verdüstern'. Nicht minder stark war sein Widerwille gegen alles Schemenhafte, gegen die Spreu der Gelehrsamkeit, gegen die Auswüchse und das ganze Formelwesen der trockenen Scholastik damaliger Aristoteliker, die mit dem wirklichen Aristoteles, welcher auch in den Augen Petrarcas ein grosser Denker war, gar nichts gemein hatten. Vollends ein Greuel war ihm das Scheinwesen der Katheder und die offizielle Austeilung der Doktorwürden und ähnlicher Titel, bei denen, wie er einmal bemerkt, eine selbst Ovid noch unbekannte

plötzliche Metamorphose eines Toren in einen angeblichen Weisen vor sich zu gehen pflege. Die Wissenskrämer waren ihm die schlimmsten aller Krämer. Seinem eigenen frühern Lehrer in Bologna, dem Juristen Giovanni d'Andrea, hielt er in Briefen dessen Gewohnheit vor, nur mit dem Schein humanistischen Wissens zu prunken. Er sagt einmal: alle wollen schriftstellern, niemals sei soviel geschrieben worden, wie heutzutage und darunter sehr vieles, was nur der Verfasser und seinesgleichen lesen. Keine andere Kunst gewähre soviel Freiheit und werde daher so sehr missbraucht als die des Schreibens, denn jeder wolle Bücher schreiben, ohne zu wissen, dass dazu ein höherer Beruf gehöre. Die materialistische Gedankenrichtung, die sich damals auf den arabischen Denker Averroes berief und auch an einigen Universitäten Italiens Anhänger gefunden hatte, reizte seine scharfe polemische Ader: er empfand jene Lehre als eine tiefe Verletzung seines eigenen Humanismus und suchte Luigi Marsigli dazu zu bewegen, eine Schrift gegen den ‚wütenden Hund von Averroes' abzufassen und dieselbe ihm zu widmen. Da es hauptsächlich Ärzte waren, die dieser Richtung huldigten, so musste sich dadurch seine ohnedies von jeher starke Abneigung gegen die Arzneiwissenschaft und den damaligen Ärztestand steigern. Wissen und Bildung hatten in seinen Augen nur dann Wert, wenn sich zu ihnen eine lebendige und eindringliche Gestaltung des Stoffes gesellte. Den Stoff, meinte er, sollen gewöhnliche Köpfe vorbereiten, die edleren Geister dagegen nur vollendete Arbeit geben: brenne doch auch der

Architekt nicht den Kalk, schleife doch auch der Feldherr den Degen nicht und weder Phidias säge den Marmor, noch Polyclet das Elfenbein. Gedanken waren für ihn nicht eingetrocknete Gewächse, sondern frische Blüten des Lebens. Die ächte Philosophie darf seiner Meinung nach nicht in die Hände gewöhnlicher Menschen fallen, wie solche heutzutage sich überall den ihnen gar nicht zukommenden Namen eines Philosophen beilegen. Seine Geringschätzung des leeren philosophischen Wortkrames und der ‚gehörnten Syllogismen' brachte gegen ihn auch die haarspaltenden Juristen und gewisse scholastische Theologen auf.

Er selbst duldete zwar nicht, dass man an den Traditionen des Christentums rüttle. Wie er selbst bemerkt, wolle er keiner philosophischen Sekte angehören; er strebe nur nach Wahrheit, und habe zwar eine Neigung zum Zweifeln, bleibe aber dort ehrfurchtsvoll stehen, wo, nach seiner Ansicht, der Zweifel Sacrileg wäre. Er befolgte genau die kirchlichen Verordnungen, pflegte um Mitternacht aufzustehen, die Horen zu beten, und hielt streng alle Fasten ein. Als ein berühmter Arzt ihm in seinem Greisenalter einmal vom Fasten abriet, schrieb ihm Petrarca, er hätte von Kindheit an bis jetzt das Fasten ununterbrochen praktiziert und werde auch weiter daran festhalten. Zur Zeit seiner Beziehungen zu Cola di Rienzo rechnete er es diesem zur Ehre an, dass er jeden Morgen, bevor er an die Erledigung politischer Angelegenheiten ging, zu kommunizieren pflegte. In den letzten Lebensjahren trug er sich mit der Absicht, in Arquà eine kleine Kirche der

heiligen Jungfrau zu errichten und wollte zu diesem Zwecke sogar seine Büchersammlung verpfänden. Die Religion blieb ihm stets ein inniges Empfinden, welches sich mit der Trockenheit des unberufen sich einmischenden Verstandes nicht vertragen könne. Als Boccaccio einmal in düsterer Stimmung die humanistischen Studien aufzugeben im Begriffe stand, weil sie ihm mit einem bussfertigen Leben unvereinbar schienen, antwortete ihm Petrarca, wahre Heiligkeit schliesse echtes Wissen und literarische Kenntnisse keineswegs aus, denn von den verschiedenen Wegen, die zum höchsten Ziele führen, bleibe doch der am ruhmreichsten, welcher auf den lichtvollsten Höhen sich hinziehe.

XIII. Das ausgeprägte Interesse für alles, was den konkreten Menschen angeht, veranlasste ihn auch oft zu heftigem Widerspruch gegen Meinungen und Äusserungen, die er für unrichtig hielt: er polemisiert aber nicht mehr mit den schweren Waffen des mittelalterlichen Turniers, sondern mit einer leichteren, scharf geschliffenen Klinge; die Feder nennt er selbst einmal seine Waffe. Diejenigen, gegen welche er polemisierte, wollte er niemals beim Namen nennen, damit es ihnen weder zum Ruhm, noch zur Schmach gereiche.

Besonders stark schlägt seine polemische Ader in seinen *Epistolae sine titulo* worin er aus wahrer Anhänglichkeit zur katholischen Kirche den Missbräuchen und Schäden derselben entgegentritt. Den Luxus und die frivole Lebensführung am päpstlichen Hofe in Avignon verurteilt er in seinen Eklogen aufs schärfste. Seine Abneigung gegen

Avignon ging so weit, dass er diese Stadt eine Hölle nannte. Auch sonst tadelt er gelegentlich mit rücksichtsloser Offenheit die Anhäufung von Reichtümern durch die Kardinäle und Prälaten und ihre Vernachlässigung der grossen und heiligen Ziele der christlichen Religion. Die Kirche solle zwar Gold besitzen, aber nicht vom Golde besessen sein, meinte er. ‚Man lasse das überflüssige Gold aus den Tempeln verschwinden und verwende es auf andere Tempel Gottes, nämlich auf Unterstützung Bedürftiger, und höre auf, mit dem Mantel der Devotion Götzendienst zu bedecken. Denn niemand hat so viele Götzen wie Ihr,‘ wendet er sich einmal an die Priester in einem Briefe an einen Kardinal.

In seinen polemischen Schriften tritt er als Begründer jener Literaturart auf, die später Pascal und Lessing bis zur Vollendung ausgebildet haben: es ist der persönlich empfindende und denkende Mensch, welcher für seine Überzeugungen mit der Feder einsteht und durch Überlegenheit des Geistes ihnen Geltung verschaffen will.

An Stelle der allein herrschenden und die ganze Gesellschaft des Mittelalters umschliessenden Überzeugung trat hier eine individuelle Ansicht vom Leben und vom Menschen. Die frühere konzentrierte Charakterkraft wurde durch eine reichere Nüancierung des Empfindens und Abwechslung im Denken ersetzt: die nach innen gespannte Geistesenergie wurde gebrochen und in einzelne Kräfte und expansivere Stimmungen und aufs einzelne gerichtete Gedanken verwandelt. Was das Innere des individuell empfindenden und denkenden Menschen

zu erregen und zu erfüllen begann, verlangte auch nach einer entsprechenden Form der Äusserung, so dass gerade auf diese Fähigkeit oft ein nur zu grosses Gewicht gelegt wurde. Aber bei Petrarca ist die schriftstellerische Äusserung noch nicht das Ergebnis einer überwiegend formalen Bildung wie bei den späteren Humanisten, sondern vornehmlich die Folge innerer Überzeugungskraft und ernsten Nachdenkens über das, was dem Menschen am wichtigsten ist: der Schriftsteller ist ihm der aus innerem Drange sich mitteilende Mensch.

Mit dem ganzen Mittelalter teilte Petrarca die Ansicht, dass die höhere Poesie unter der einfachen Hülle einen noch tief verborgenen allegorischen Sinn haben müsse. War doch die Allegorie damals selbst in der bildenden Kunst vorherrschend: man denke an Giottos allegorische Darstellungen in der Kirche des H. Franz zu Assisi, an die Freskobilder des Ambrogio Lorenzetti im Palazzo Pubblico zu Siena oder an die Wandgemälde der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella zu Florenz und auch an die grossen allegorischen Fresken im Campo Santo zu Pisa. In der Poesie hat noch ein Jahrhundert nach Petrarca der Kommentator der Göttlichen Komödie Cristoforo Landino in seinen *Disputationes Camaldulenses* die allegorisierende Art der Poesie vertreten. Für Petrarca war besonders die Aeneis voll tiefer und geheimnisvoller Allegorien und er sprach es auch aus, dass es bei Virgil keinen Vers gebe, der sich nicht in einem tieferen Sinne deuten liesse. Das poetische Schaffen scheint er höher gestellt zu haben als das Schaffen des bildenden Künstlers.

Von Künstlern seiner Zeit erwähnt er nur des Simone Martini, den er in Avignon kennen gelernt hatte, als der Sieneser Maler dorthin gekommen war, den Konsistoriumssaal im päpstlichen Palaste mit Fresken auszumalen, und des Giotto: ein Madonnenbild Giottos vermachte er dem Francesco da Carrara, dem Herrn von Padua. Dagegen nennt er die andern bildenden Künstler des Trecento nicht, weder den im Jahre 1348 gestorbenen Andrea Pisano, noch den Orgagna und den Taddeo Gaddi, noch den Maler Stefano von Florenz, den Schüler Giottos, dessen Werke durch ihre damals ungewöhnliche Naturtreue ihm den Beinamen *Scimmia della natura* — Affe der Natur — eingebracht haben. Auch wiedergibt er nicht den Eindruck von einzelnen Kunstwerken, die er in verschiedenen Städten Italiens doch gesehen haben muss, wie z. B. von den Fresken Giottos in der Cappella degli Scrovegni zu Padua oder von dessen im Jahre 1336 begonnenen Campanile.

XIV. Petrarcas Canzoniere ist nicht von einem energischen, wohl aber von einem sehr feinen Empfinden getragen. Um das Liebesgefühl, welches keine Erwiderung findet, Jahrzehnte hindurch mit einer sich immer gleichbleibenden Feinheit zu äussern, musste es Petrarca auch aufrichtig erlebt haben. Die heftige Leidenschaft, die ihn in seiner Jugend ganz in ihre Gewalt genommen hatte, musste auf sein Fühlen und Denken gleichermassen zurückwirken: damals war es ein echt empfundener Seelenschmerz, den seine unruhige Phantasie noch dazu beständig steigerte, und so lebte er sich in seine

Empfindung hinein, so dass sie ein unveräusserlicher Bestandteil seines Innern wurde: sie verfolgte ihn nur desto länger und hielt ihn, gleich einem fernen Bilde aus einer Traumwelt, desto fester in ihrem Banne, als sie ihre tiefste Wurzel nicht nur in seinem Herzen, sondern auch in seiner schwärmerischen Phantasie geschlagen hatte. Sein Liebesgefühl lebte in ihm ein selbständiges Leben und konnte, nachdem es für eine Zeitlang in den Hintergrund getreten oder ganz verschwunden war, plötzlich ohne sein Hinzutun als Erinnerung oder als ungestillte Sehnsucht wieder emportauchen. Die ursprüngliche Empfindung wachte dann in seinem Innern wieder auf, bisweilen sogar sehnsuchtsvoller und oft auch reiner als in der Zeit, wo sie noch frisch und leidenschaftlich war. Wäre er eine unmittelbare, energische Natur gewesen, so hätte sein Gefühl wohl einen konkretern und festern Ausdruck finden, aber doch kaum so dauerhaft sein können.

Der eigentümliche Reiz in Petrarcas Sonetten und Canzonen liegt gerade in der feinnüancierten Äusserung der psychischen Zustände nie gestillter und von der Wirklichkeit losgelöster Sehnsucht. Trotz der Zurückhaltung und Überfeinheit im Ausdruck, behält die bald stärker, bald schwächer hervortretende Empfindung durch alle ihre verschiedenen Variationen tiefe Spuren eines wirklichen Erlebnisses. Aber oft tauchte die früher erlebte Leidenschaft vor seinem inneren Auge in verblassten Umrissen auf; dann dichtete er Sonette, in welchen gar keine Wahrheit des Empfindens herrscht; dann

sind es nur ferne Erinnerungen an eine erloschene Stimmung, die selbst in seiner Phantasie keinen Lebensfunken mehr anfachen konnte; dann muss er den Mangel an Gefühl durch ein hübsches Mosaik ersetzen, oder bisweilen auch durch ein Gewebe von gesuchten Bildern, peinlich ausgedachten Wendungen und Wortstellungen und Metaphern: die Virtuosität des Sprachkünstlers wählt dann in bewusster Weise die Worte, setzt sie zusammen, feilt und glättet sie und ordnet sie rhythmisch. Das Stimmungsvolle weicht dann dem an das Ohr appelierenden Wohlklang des Verses. Hier ist es die Manieriertheit Petrarcas, die, wie es gewöhnlich mit dem Äusserlichen in der Kunst zugeht, einen ganzen Tross von Nachahmern in ihrem Gefolge hatte.

Da in Petrarca hart neben dem unmittelbar empfindenden auch ein nachdenklicher und reflektierender Mensch lebte, so ist eine gewisse Mischung von Unmittelbarkeit und Reflexion bisweilen selbst seinen wahr empfundenen Gedichten eigen: gehört er doch nicht zu den stark und unbewusst sich äussernden Naturen, die in den Augenblicken der sie ergreifenden Leidenschaft in derselben ganz untertauchen. Seine Phantasie nährte sich vielmehr von Seelenstimmungen, an denen sie langsam und bewusst zu spinnen pflegte: eine Stimmung ruft in ihm Eindrücke hervor, die er genau beobachtet und fein schattiert. Es ist ein malerisches Spiel von Licht und Schatten, in welchem Laura wie im Nebelglanz emportaucht, um plötzlich wieder zu verschwinden. In manchem seiner Sonette ist der Hintergrund eine weich umrissene Landschaftsstimmung, in welche eine tiefe Sehn-

sucht hineinspielt, die aus den Widersprüchen einer unruhigen und wie ein schwacher Kahn von stürmischen Wellen getragenen Seele entspringen. Wenn auch der Gegenstand seiner Liebe meistens nur wie ein ferner Stern in die Wirklichkeit hineinwinkt, so hinterlässt doch die Äusserung seiner inneren Kämpfe den Eindruck ergreifenden Lebens. Wie seltsam: er hat sein ganzes Herz an eine Frau gehängt, die ihm die lange Zeit hindurch, in welcher er in ihrer Nähe lebte, nur geringe Zeichen ihrer Gewogenheit gab, und doch ging er seinem Traumbilde rastlos nach und lieh seinem Gefühl für Laura in mehr als zehntausend Versen beredten Ausdruck.

Die Frau, auf die er den Enthusiasmus platonischen Liebesgefühls übertragen hatte, war teils Wirklichkeit, teils Idealbild. Bei allen hochgegriffenen Metaphern und bei all der Überschwenglichkeit, worin die Schönheit, der Liebreiz und die Sittsamkeit Lauras gepriesen wird, steht sie doch keineswegs als ganz lebendige Gestalt da. Aber die Eifersucht auf seine Geliebte, der Groll wegen der Qualen, die ihm durch sein Gefühl bereitet werden, verrät hie und da, dass die Frau, die er liebte, alle Eigenschaften jener Frauennaturen besass, denen es, bei aller ihrer Sittsamkeit und Zurückhaltung, doch gefällt, verehrt und geliebt zu werden. Laura muss sich der Wirkung ihres Liebreizes und selbst ihrer Widerstandsfähigkeit wohl bewusst gewesen sein: gerade durch ihre Zurückhaltung und ihren weiblichen Stolz, vielleicht auch durch eine gewisse Kälte in ihrem Temperament konnte sie die Glut Petrarcas erhalten und immer von neuem anfachen.

Nachdem Petrarca mit seinem eigenen Gefühle wie mit einer höhern Schicksalsfügung sich abzufinden suchte, begann er auch den ganzen Wechsel von Stimmungen, dem sein Inneres unterworfen war, genauer zu beobachten und zu prüfen. Durch sein Gefühl war bei ihm ein ganzes Seelengebiet ausgefüllt: die künstlerischen Regungen seines Naturells fanden darin ihre Nahrung und konnten auch später, als bei ihm die gelehrten Neigungen vorzuherrschen anfingen, nicht ganz unterdrückt werden. Während er mit der Vernunft die antiken Dichter allegorisch deutete, äusserte sich sein natürliches Sehnen und Empfinden in den Sonetten und Triumphen, die er nach dem Tode der Madonna Laura dichtete, aus einem aufrichtigen Erleben und aus wahrer künstlerischer Stimmung heraus. Die Grösse und Bedeutung seines Canzoniere ist eben die Grösse und Bedeutung aufrichtig erlebter Poesie.

Giovanni Boccaccio

I. Der vorherrschende Zug in Boccaccios Charakter war natürliche Offenheit und Aufrichtigkeit. Er blieb sich hierin während seiner jugendlichen Stürme, wie in den ernsten Stimmungen seines spätern Mannesalters, immer treu.

Der Trieb des poetischen Naturells trat bei ihm schon sehr früh hervor. Der Umgebung, in welcher er aufgewachsen war, dem tyrannischen und düstern Charakter seines Vaters, dem der Gelderwerb als das Höchste galt, sind in seinem *Ameto* Worte gewidmet, aus welchen ein Gefühl der Trauer über eine trübselige Kindheit deutlich herausklingt: eine Abneigung gegen den Kaufmannsstand blieb ihm sein Leben lang eigen. Zur Zeit, wo er als Jüngling in Neapel dem Studium der Rechtswissenschaft oblag, begann er Eindrücke des um ihn sich abspielenden bunten Treibens in sich aufzunehmen. Die Landschaft von Neapel und dessen Umgebung, das kosmopolitische Leben der Stadt, die er einmal die anziehendste des damaligen Italien nannte, bildeten die stärksten Anregungen seiner dichterischen Begabung. Hier war manches französische Fabliau verbreitet, wurde manches provençalische Lied gesungen, manche Geschichte aus dem Orient erzählt und arabische No-

velle und Legende weitergesponnen. Heidnische Erinnerungen lebten hier wie nirgends sonst dicht neben kirchlicher Frömmigkeit. Hier war auch im Volke die Legende vom Zauberer Virgil verbreitet und die Erinnerung an alte griechische Kolonien und an die griechische Sprache lebendig; manche Säule und mancher antike Marmor war hier zu sehen, deren die reichen Neapolitaner des vierzehnten Jahrhunderts sich in Rom zu bemächtigen und in ihre Heimat zu bringen pflegten, worüber schon Petrarca in einem Briefe an Cola di Rienzo bitter klagte; am Hofe des Königs Robert hielten sich verschiedene Gelehrte und Kenner antiker Literatur auf, wie z. B. Paolo da Perugia, der Bibliothekar des Königs.

Liebe und Poesie hatten für den Jüngling die grösste Anziehungskraft: er konnte dem Gesang der Sirenen und Nymphen nicht widerstehen und an eine derselben, die er Pampinea getauft und die den jungen Mann länger als die andern in ihrem Banne gehalten hatte, dachte er noch später zurück.

Ob das Gefühl, welches er in seinem fünfundzwanzigsten Lebensjahre zu Maria d'Aquino, der unehelichen Tochter des Königs Robert von Neapel, gefasst hatte, ein tiefes war, oder aber nur den Anlass bildete, alle seine bisherigen Liebeserfahrungen auf ein einziges Bild zu übertragen und dichterisch zu gestalten, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls waren seine Beziehungen zu dieser jungen Dame, welche die Widmungen seiner Schriften annahm und die er überall in seinen Werken Fiammetta nennt, eine Quelle mannigfacher dichterischer Anregungen.

Boccaccios Liebesgefühl in seinen ‚Rime' ist keine

verinnerlichte Empfindung wie die im Canzoniere Petrarcas, sondern von weniger tiefem Gehalt, aber zugleich auch von konkreterm Ausdruck. Fiammetta ist in den Gedichten Boccaccios ein lebendiges Weib, verlockend durch ihre Reize und peinigend durch das Spiel ihrer Launen. Das Liebesgefühl durchläuft hier die ganze Stufenleiter von quälender Eifersucht an bis zur Verklärung des Bildes der Geliebten.

Auch als Lyriker hat Boccaccio einen ausgeprägten Sinn für das Spiel des Schattens und des Glanzes in der Lebenswirklichkeit. Sein Liebesempfinden war spontan, aber es nahm nicht den ganzen Menschen gefangen. Er konnte dabei die Aussenwelt und sich selbst als Teil derselben genau beobachten. Neben seiner lyrischen Begeisterung ging bei ihm die Fähigkeit einher, die komischen Erscheinungen des Lebens genau zu sehen und hie und da auch im Lichte der Satire zu zeigen. Er stand der Frau niemals gleichgültig gegenüber, sondern er konnte sie entweder nur lieben, oder hassen. In seinem *Corbaccio,* der heftigsten Satire, welche je auf die Frauen geschrieben worden ist, übte sein cholerisches Temperament jedenfalls eher einen Racheakt an sich selbst, als an der Florentinerin, die ihn in späterem Mannesalter in so heftige Aufregung versetzt hat.

II. Als die Quelle seiner künstlerischen Kraft bereits im Versiegen begriffen war, kamen über ihn Stimmungen, in denen er nach einer festern Grundlage für sein ganzes Leben und Denken suchte. Die frühere Ungezwungenheit und oft auch Heiterkeit wich jetzt einem Ernste und dem Verlangen, sein

Leben mit höhern Forderungen in Einklang zu bringen. In gewissen Augenblicken gedachte er nun seine weltlichen Studien ganz aufzugeben. In spätern Jahren sah er auf seine Gedichte, Novellen und Romane und auf alle die Schilderungen, die er früher von den verschiedenen menschlichen Schwächen entworfen hatte, geringschätzend zurück, ja er warnte sogar vor der Lektüre seiner Jugendwerke, und selbst sein bester Freund Petrarca erfuhr erst in seiner letzten Lebenszeit, dass Boccaccio der Verfasser der Novellen des Decamerone war.

Petrarca fand, wie er dem Freunde schrieb, beim Durchlesen des Buches Gefallen an der Sprache und der leichten Erzählungsart und erklärte das zu Lascive darin aus dem noch nicht ganz gereiften Alter, in welchem der Verfasser die Erzählungen geschrieben hatte; mit besonderer Meisterschaft schien ihm die Schilderung der Pest ausgeführt, und seine Bewunderung erregte die Griseldisnovelle.

Selbst im Decamerone zeigt sich bisweilen die ernste Seite von Boccaccios Naturell; in seinen Schilderungen verfolgt er als Künstler gar keine Absichten; er findet nur Freude an all dem Treiben der verschieden veranlagten Menschen, die er im Leben beobachtet hatte, dazu kommt noch die Naivität des mittelalterlichen Künstlers, der ganz in der Wirklichkeit stand und von derselben sich loszulösen kein Verlangen trug. Das Mittelalter liebte die Erzählungskunst; man hörte gern all dem zu, was in fernen Ländern sich abspielte und man war gewohnt, der Phantasie einen freien Spielraum zu lassen und nicht alles auf den Buchstaben hin zu prüfen. Als Gegensatz

zu der Verehrung des Heiligen und Hohen wurde oft das Komische der Wirklichkeit stark hervorgehoben und mit freien Worten bezeichnet, ohne dass dies das moralische Empfinden verletzt hätte. Boccaccio hat nur künstlerisch das gestaltet, was man im mittelalterlichen Europa auf verschiedene Art zu erzählen pflegte, und was er selber in seiner Jugend gehört hatte. Der Beobachter der Wirklichkeit hatte bei ihm gebieterisch seine Rechte gefordert: manche seiner Novellen erzählte er aus einfacher Lust am Erzählen, und wenn seine Phantasie sich gerade in dieser Art von Dichtung mit besonderer Leichtigkeit bewegte, so war die Ursache davon, dass sie sich vorwiegend zur bunten Wirklichkeit hingezogen fühlte. Er selbst muss schon früher seinen Novellen keinen besonderen Wert zugeschrieben und sie vielleicht auch damals nicht höher geschätzt haben als in seinem Alter, wo er sie einmal in einem Briefe an Mainardo dei Cavalcanti als ‚Tand' — *nugas meas* — bezeichnete. Manche lascive Stelle im Decamerone bedauerte er später aufrichtig, da es ihm schien, dass sie ein zu unvorteilhaftes Licht auf seine Gesinnung werfen könnte.

III. Als ein Bekannter ihn einmal Giovanni delle Tranquillità genannt hatte, schrieb Boccaccio, er sei nicht das, wofür er gehalten werde, sondern ein Mensch, der das Elend der Andern mitfühle. Allem Ehrgeiz stand er stets fern. Der Ruhm war für ihn nur eine theoretische Vorstellung: er sprach davon im Geiste der Antike, aber ohne eine wirkliche Empfindung. Er selbst scheint von jeher die Neigung gehabt zu haben, den Wert seiner Werke, nicht allein

der italienisch geschriebenen, sondern auch der lateinischen, gering zu achten.

Ein stolzes Gefühl der Unabhängigkeit war seiner ganzen Lebensführung eigen: die Stelle eines päpstlichen Sekretärs, die Petrarca ihm zu verschaffen gedachte, wollte er um keinen Preis annehmen; seine Unabhängigkeitsliebe war auch der Grund, warum er in keine näheren Beziehungen zu dem Seneschall von Neapel Niccolò Acciaiuoli treten wollte. Er übernahm zwar verschiedene Gesandtschaftsreisen, aber nur aus einer gewissen Anhänglichkeit an die Stadt Florenz, wiewohl er auf die Florentiner selbst und auf ihre politischen Umtriebe nicht weniger schlecht zu sprechen war als Dante. Vom Leben verlangte er im Mannesalter nichts anderes als Musse für seine Studien. Von seiner Armut sprach er oft nicht ohne ein geheimes Gefühl des Stolzes. Da seine Vermögensumstände ihm nicht immer erlaubten, alle Handschriften, die er brauchte, zu kaufen, so pflegte er antike Werke eigenhändig zu kopieren, worin er, wie Giannozzo Manetti erzählt, eine staunenswerte Fertigkeit erwarb. Dem Studium aller damals bekannten lateinischen Autoren ergab er sich mit einem glühenden Eifer. Er schreibt einmal, in Gesellschaft seiner Bücher empfinde er grössere Freude als alle Könige der Welt.

Vom Dichter und vom Gelehrten hatte er eine sehr hohe Vorstellung: nicht nach Reichtümern und Ehren sollen sie, gleich dem Kaufmann und Eroberer streben, sondern den geheimen Sinn des Lebens deuten und höhere Weisheit lehren. Mit Begeisterung

spricht er in seinem mythologischen Buche vom Stammbaum der Götter — *De Genealogia deorum* — von der Dichtkunst und ihren erhabenen Vertretern, indem er sie als ein seiner hohen Sache bewusster Paladin gegen die Missverständnisse und den ungerechten Tadel aller Nützlichkeitsmenschen, aller kleinlichen Kritiker und Ignoranten in Schutz nimmt. Der Poet erscheint ihm als ein höheres Wesen, als ein Künstler, Lehrer und prophetischer Verkündiger der Lebenswahrheit in einer und derselben Person. Gleich Petrarca kämpfte auch er gegen die Vorurteile der Schulphilosophen, der Juristen und der prosaisch veranlagten Naturen. Im Gegensatze zu Petrarca war er von einer tiefen Begeisterung für Dante beseelt als für einen Dichter und Weisen zugleich. Die Frucht seiner Verehrung für den Schöpfer der Göttlichen Komödie war sein Kommentar zu Dantes erhabener Dichtung und seine Lebensskizze Dantes, die, trotz der Subjektivität der Erzählung, zuweilen manche feine psychologische Pointe aufweist. Noch in seiner letzten Lebenszeit legte er in Vorträgen, die er in Florenz in der Kirche S. Stefano hielt, die Bedeutung der Göttlichen Komödie dar.

In seinem Kommentar zu Dante, wie auch in verschiedenen seiner andern Schriften, zeigt sich nicht selten eine naive Leichtgläubigkeit: er setzt sich nicht energisch und frei mit den höhern Lebensproblemen auseinander; er hat sogar eine Neigung zu manchen Vorurteilen. Die kosmische Seite der mittelalterlichen Lebensanschauung vermochte er weder in eine höhere Sphäre geistiger Symbole zu erheben wie Dante, noch sie ganz unbeachtet zu

lassen wie Petrarca. Sein künstlerisches Empfinden lag unvermittelt neben seinem Intellekte, welcher zwar das Bestreben hatte, die gegebenen Tatsachen klar darzustellen, aber ohne sie vorher einer eingehenden Prüfung zu unterwerfen. An die Astrologie und die Bedeutung der Träume glaubte er gleich manchem andern Geiste seiner Zeit, gleich dem König Robert von Neapel und gleich Petrarcas Freunde Dionigi da Borgo S. Sepolcro.

Die reifen und gefestigten Lebensansichten Petrarcas übten auf Boccaccio eine tiefgehende Wirkung aus. In seinen innern Drangsalen pflegte Boccaccio bei dem ältern Freunde sich Rates zu erholen, wie in jener Zeit, als ihm ein Karthäuser-Mönch die Warnung des verstorbenen Abtes Pietro Pietroni von Siena überbracht hatte, er möge sich ja bald von der Welt lossagen. Petrarca wusste jedoch seine Gewissenspein zu beschwichtigen und wies ihm in beredten Worten die Möglichkeit nach, die wahre Religion mit den humanistischen Studien zu versöhnen: es sei, meinte Petrarca, weder neu, noch ungewöhnlich, dass sich Lügen hinter dem Schleier der Religion und Heiligkeit verbergen.

Gleich Petrarca hatte auch Boccaccio einen hohen Begriff von der Freundschaft. Jahrzehnte hindurch unterhielten sie miteinander einen herzlichen Briefwechsel, in welchem sie ihre Empfindungen und Ansichten mit der grössten Offenheit auszutauschen gewohnt waren. Manche Divergenzen in ihren Lebensansichten, vorwiegend in ihren politischen Sympathien, traten nicht selten hierbei zu Tage, was aber der Festigkeit ihrer Beziehungen keinen Ab-

bruch tun konnte. In seinen Briefen und Schriften zeigt sich bei jeder Gelegenheit die tiefe Verehrung für den neun Jahre älteren Freund, den er als seinen hochangesehenen Lehrer, als einen Mann von hehrem Geiste und ungewöhnlichen Fähigkeiten bezeichnet; in seinem Buche vom Stammbaum der Götter nennt er ihn seinen geistigen Vater und Herrn — *patrem et dominum meum* — und schätzt Petrarcas Briefe ebenso hoch wie die des Cicero. Als ihm die Nachricht von Petrarcas Tode zugekommen war, weinte er eine ganze Nacht hindurch und war tagelang unfähig, an etwas anderes zu denken. Auch er selbst war damals schon dem Tode nahe und, wiewohl er erst im Alter von sechzig Jahren stand, so war er doch schon lebensmüde: an Mainardo dei Cavalcanti schrieb er, alle seine Gedanken beschäftigten sich bereits mit dem Tode, er habe genug gelebt und zu viel gesehen, als dass ihm noch etwas Neues zu sehen bevorstehen könnte; die Natur sei doch immer dieselbe.

IV. Als Dichter schuf er seine Werke aus innerstem Triebe dort, wo die eigentliche Kraft seiner Begabung liegt: in der Beobachtung und Schilderung menschlicher Charaktere. Er hat die Leidenschaften, die Irrungen, die guten und schlechten Seiten der menschlichen Natur objektiv geschaut, klar dargestellt und oft auch fein geschildert. Er hat die Erzählung, die Novelle, zu einer Kunstgattung im modernen Sinne erhoben. Der Mensch erschien ihm als das anregendste Objekt der Beobachtung und der Darstellung. Er hatte ein scharfes Auge für die Widersprüche in der menschlichen Natur und

einen ausgeprägten Sinn für die Leidenschaften, Gefühle und die Beweggründe menschlichen Handelns: seine Erzählung hat daher eine psychologische Grundlage; er bringt den Menschen in eine enge Beziehung zur Natur, und seine Phantasie schaut auch die Natur in konkreter Weise.

Er fühlte sich zur Natur hingezogen und war froh, die Stadt und ihr politisches Getriebe mit dem ländlichen Aufenthalt zu vertauschen. Als er sich nach Certaldo zurückgezogen hatte, schrieb er an einen Freund, er gedenke hier auszuruhen vom städtischen Lärm im Anblicke der Felder und Hügel, des grünen Laubes und der Blumen und alles dessen, was die Natur im Gegensatze zu der Künstelei des Stadtlebens in grösster Einfachheit hervorzubringen pflege, und er fühle sich glücklich und frei in der Einsamkeit und in Gesellschaft seiner Bücher. Seinem Naturempfinden ist nicht der stimmungsvolle Zug Petrarcas eigen, wohl aber eine konkretere Art der Auffassung und ein sorgfältigeres Eingehen auf die Einzelheiten. In seinen Schriften in italienischer Sprache finden sich überall Landschaftsbilder und Natureindrücke zerstreut.

Die Natur und den Menschen beschreibt er in einer etwas breiten und behäbigen Sprache, die aber zugleich oft feine Nüancen und eine meisterhafte Prägung des Ausdrucks aufweist. Während seine Ausdrucksweise in seinen Jugendwerken noch überladen und manieriert ist, hat sie in den Novellen des Decamerone bereits eine musterhafte Klarheit, eine volle Übereinstimmung mit dem erzählten Inhalt und oft einen hellen Klang, was seine Sprache als Muster eines ge-

diegenen Prosastils erscheinen lässt. Und derselbe Boccaccio, der seine Muttersprache mit solcher Vollendung handhabte, glaubte doch, dass wer das gewöhnliche Leben schildere und in der Vulgärsprache schreibe, auf den Namen eines echten Schriftstellers keinen Anspruch machen könne. Alle seine gelehrten Werke verfasste er in lateinischer Sprache, so sein Buch von den Flüssen, Bergen und Seen, sein Buch vom Stammbaum der Götter, von den Schicksalen berühmter Männer und das von den berühmten Frauen, worin er auf Grund eingehender Studien, hauptsächlich in den antiken Werken, die weltgeschichtliche Bedeutung der Frau schildert, auch hier freilich ohne tiefere Kritik, indem er mythologische Gestalten, wie Isis, Niobe, Medea in eine Reihe mit den historischen, wie Sappho und Kleopatra, stellt. Nach dreissig Jahren fleissiger Arbeit vollendete er sein Buch vom Stammbaum der Götter, welches er auf Wunsch des Königs von Cypern Hugues de Lusignan begonnen hatte. Neben den Ergebnissen seiner Studien über antike Mythologie sind darin auch seine Ansichten über die humanistische Wissenschaft, über die Bedeutung der Poesie und sein christliches Glaubensbekenntnis niedergelegt.

Seinem lateinischen Stil fehlt die Beweglichkeit, die Reinheit und der Glanz. Er beherrscht die lateinische Sprache nicht mit vollständiger Freiheit gleich Petrarca, wie denn auch seine humanistische Bildung einen andern Charakter hat, als die Petrarcas. Wo der Intellekt an Stelle der Phantasie tritt, dort ist er nicht mehr unmittelbar schöpferisch: er dringt nicht in den Geist eines Werkes oder einer antiken Per-

sönlichkeit ein. Er ist Humanist aus Wissensdrang, aus aufrichtigem Interesse für gelehrte Studien und für die Antike; er sammelt fleissig einzelne Tatsachen und Kenntnisse aus antiken Werken, er treibt alte Handschriften auf, wie z. B. einiges von Tacitus, er liest Handschriften antiker Werke mit grösster Aufmerksamkeit und prüft sie nicht nur auf ihren Gehalt, sondern auch auf ihre grammatische Form hin. Und doch dringt sein Blick nicht auf den Grund der Sache und er vermag nicht, trotz seiner Verdienste um die Verbreitung humanistischer Kenntnisse, das klassische Altertum einheitlich und tief zu erfassen.

Der Dichter und der Gelehrte lebten in ihm getrennt voneinander und gingen oft auch auseinander. Seine Auffassung von der Dichtkunst steht in einem Widerspruche zu dem, was er selber als Dichter geschaffen hat: die Poesie war für ihn voll geheimer Allegorien, die sich auf höhere Wahrheiten beziehen, voll eines verborgenen Sinnes, der nicht jedem zugänglich sein kann, während seine eigene Dichtung zwar keine höhere Deuterin des tiefern Lebenssinnes, wohl aber eine einfache Kunst der Charakterschilderung und lebendiger Darstellung ist. Was er schildert, sind die verschiedensten Abarten von Menschen unter der Wirkung ihres angeborenen Charakters, wie auch des Standes, dem sie angehören, und der Umgebung, in welcher sie sich bewegen: Priester, Mönche, Kaufleute, Adelige, treue und untreue Frauen und Mädchen, kurz, das ganze gesellschaftliche Leben des Trecento.

Charakterzüge der Renaissance

a) Kämpfe und Leidenschaften

I. Die andauernden blutigen Kämpfe zwischen den Guelfen und Ghibellinen, die schon gegen das Ende des elften Jahrhunderts ausgebrochen waren, sind nicht nur der Ausdruck dessen, was in den innern und äussern Verhältnissen der italienischen Gemeinwesen lag, sondern sie hatten ihren Ursprung zum Teil auch im Carakter der Rasse: dadurch, dass in Italien die Ideale des mittelalterlichen Rittertums fast gar keine Wurzeln geschlagen hatten, konnte sich hier kein starker Adel mit bestimmten Ansprüchen und keine monarchische Gewalt als notwendiger Gegensatz dazu ausbilden. Das früh entwickelte Bürgertum kämpfte in den Städten gegen den Adel, und dazu kamen noch die Kämpfe des niederen Volkes — *popolo minuto* — gegen die Reichen — *popolo grasso.*

Die Kämpfe zwischen den einzelnen Parteien trugen in Italien schon im Mittelalter ein starkes Gepräge individueller Leidenschaft und entsprangen zum grössten Teil dem Verlangen der stärkern Individuen nach persönlicher Macht. Nicht umsonst wird die verhängnisvolle Spaltung der Parteien in Florenz,

die um das Jahr 1215 besonders stark hervorzutreten begann, auf den Streit der Familien Buondelmonti und Donati einerseits und der Amidei und Uberti andererseits zurückgeführt. Zwischen Buondelmonte de'Buondelmonti und Oddo Fifanti und den Anhängern beider hatte eine lange andauernde Feindschaft geherrscht, die die Freunde der beiden Familien dadurch beizulegen gedachten, dass ein Buondelmonte eine Amidei, die Nichte des Oddo Fifanti heiraten sollte, und diese Verlobung kam auch zu stande. Die Witwe Donati soll es aber sehnsüchtig gewünscht haben, ihre schöne Tochter mit demselben Buondelmonte, dem jungen Erben der Familie dieses Namens, verheiratet zu sehen. Durch die Reize ihrer Tochter lockte sie denselben zu sich ins Haus, der auch zu dem schönen Mädchen in Liebe entbrannte und trotz seiner Verlobung mit der Tochter eines Amidei, der Nichte des Oddo Fifanti, jenes zur Frau begehrte. Darüber gerieten nun Oddo Fifanti, die Amiedi und ihre Verwandten, die Uberti, in heissen Zorn und beschlossen, durch den Hitzkopf Mosca Lamberti mit den entscheidenden Worten: *cosa fatta capo ha* dazu angetrieben, an Buondelmonte Rache zu nehmen. Während dieser am Ostertage in der Nähe der alten Brücke ritt, ward er von Oddo Fifanti, Mosca Lamberti und einigen Angehörigen der Familie Uberti überfallen und niedergestreckt. Dies soll nun in der Stadt eine Glut von Leidenschaften und einen erbitterten Kampf zwischen den Anhängern der feindlichen Parteien entfacht haben: die sich auf Seite der Buondelmonte schlugen, waren Guelfen und die Anhänger der Uberti und

Amidei waren Ghibellinen. Bald siegte die eine, bald die andere Partei. Die Sieger verjagten gewöhnlich die Besiegten aus der Stadt, und diese suchten nunmehr die verlorene Gewalt mit allen ihnen zu Gebote stehenden Mitteln wieder zu erlangen.

In Florenz führten diese Parteispaltungen oftmals zu blutigen Zusammenstössen auf offener Strasse; man befestigte die Häuser und erwartete hinter den Verschanzungen den feindlichen Angriff. Die Folge davon war ein fortwährender Wechsel in der Regierung der Stadt, verbunden mit Hinrichtungen und mit der Einziehung der Güter der besiegten Parteigänger, deren Häuser nicht selten dem Erdboden gleichgemacht wurden.

In der Umgegend von Florenz kämpften die Burgadeligen, die Ubaldini im Mugello, die Pazzi im Val d'Arno und die Alberti im Val di Bisenzio miteinander und oft auch die Mitglieder derselben Familie unter sich.

Auch die andere Form der wütenden Parteikämpfe zwischen den sogenannten Schwarzen und den Weissen soll in ihrer Entstehung ebenfalls einen rein indiviudellen Charakter gehabt haben: in Pistoja sollen nämlich zwei junge Männer aus der angesehenen Familie der Cancellieri daselbst beim Spiel in einen heftigen Streit geraten sein, worin der eine leicht verwundet worden war. Als der Täter auf Anraten seines Vaters sich ins Haus des Verwundeten begab, um sich zu entschuldigen, wurde er ergriffen und mit einer abgehauenen Hand entlassen. Dadurch geriet der Vater des jungen Mannes, dem eine solche Schmach angetan worden war, in Wut

und griff mit seinen Freunden zu den Waffen. Pistoja spaltete sich in Anhänger des Einen und des Andern; da von den zwei Frauen, die der alte Guglielmo Cancellieri gehabt hatte, die eine Bianca hiess, so sollen sich die Anhänger des Guglielmo ‚Bianchi' — Weisse — genannt, und im Gegensatze dazu die andern sich den Namen Schwarze beigelegt haben. In den Strassen von Pistoja wurde blutig gekämpft, wobei viele Menschen ums Leben kamen und viele Häuser zerstört wurden. Die Familienzwistigkeiten daselbst fanden auch sofort ihren Widerhall in Florenz: die Schwarzen von Pistoja waren mit der Familie Donati in Florenz verwandt und konnten daher deren Beistand beanspruchen, wogegen in Florenz auf die Seite der Weissen Veri da Cerchi trat. Der erbitterten Feindschaft, welche zwischen den Cerchi und den Donati schon früher getobt hatte, wurde nun von neuem Nahrung zugeführt: vergebens wurde der Versuch gemacht, eine Versöhnung der Kämpfenden herbeizuführen; deren Leidenschaften waren stärker als alle Vernunftgründe. Und so war um das Jahr 1300 auch Florenz in die Partei der Weissen und der Schwarzen gespalten — nur eine neue Form für die frühern Parteiungen der Ghibellinen und Guelfen. Ein Wortstreit bei einem Leichenbegängnisse soll die ganze Stadt unter die Waffen gebracht haben, gerade zur Zeit, da Dante unter den Prioren der Stadt sass. Veri da Cerchi und die Partei der Weissen behielten für eine Zeit lang im Kampfe die Oberhand und viele Mitglieder der Partei der Schwarzen, an deren Spitze Corso Donati, wurden aus Florenz verwiesen. Bald darauf gelang es aber

Corso Donati, seine Rückkehr nach Florenz zu erzwingen, und nun sah sich Veri da Cerchi seinerseits zur Flucht genötigt; die Anhänger der Weissen wurden aus der Stadt verwiesen, ihre Häuser geplündert, ihre Güter eingezogen. Die durch Vermittlung des Papstes erfolgte Versöhnung der Parteien war nur von sehr kurzer Dauer. Die Rachsucht und die Leidenschaft, die in den Gemütern der Parteigänger brannte, war schwer zu löschen und wartete nur auf einen günstigen Augenblick, um wieder mächtig hervorzubrechen: da soll einer aus der Familie der Cerchi auf dem Wege zu seinem Landgut von einem Sohne des Corso Donati überfallen und erschlagen worden sein, wobei auch dieser den im Kampfe erhaltenen Wunden erlag. Darüber gerieten wieder die Anhänger beider Familien in mächtige Leidenschaft und die Folge davon war, dass die Cerchi und ihre Anhänger, die Weissen, aus der Stadt verjagt, ihre Güter konfisziert und ihre Häuser geschleift wurden.

Die innern Zwiste in Florenz wollten kein Ende nehmen: auch innerhalb einer und derselben Partei herrschte fortwährend Streit; da Corso Donati von den Signoren beschuldigt wurde, er strebe nach tyrannischer Gewalt, so spaltete sich bald auch die Partei der Schwarzen. Corso Donati verschanzte sich in seinen Häusern und liess alle benachbarten Häuser verbarrikadieren, und so herrschte um das Jahr 1308 in Florenz vollkommener Krieg. Um den Zwistigkeiten innerhalb der Parteien und Familien entgegen zu steuern, wurde etwa acht Jahre darauf von den Florentinern Lando von Agobbio berufen, der sich aber als

unerträglicher Tyrann erwies, und nach dessen Verjagung Carl von Anjou, der Sohn des Königs Robert von Neapel; verhindert selbst zu erscheinen, sandte er den Franzosen Gautier, den sogenannten Herzog von Athen, der bald auch das Los seines Vorgängers teilte.

In der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts erneuerten sich in Florenz die hartnäckigen Kämpfe der Guelfen und Ghibellinen, diesmal verknüpft mit dem leidenschaftlichen Hasse zweier angesehener Familien gegeneinander: der Ricci, die Ghibellinen waren, und der Albizzi, deren Haupt Piero degli Albizzi sich mit seinem Freunde Lapo da Castiglionchio an die Spitze der Guelfen stellte. In diesen Kampf spielte im Jahre 1378 der Aufstand der Ciompi, des niedern Volkes, gegen den Adel und gegen das reiche Bürgertum hinein. Die Anhänger der herrschenden Partei wurden verfolgt, Piero degli Albizzi wurde hingerichtet, das Haus des Lapo da Castiglionchio geplündert und verbrannt, während er selbst dadurch dem Tode entrinnen konnte, dass er sich, als Mönch verkleidet, in S. Croce verborgen hielt. Um diese Zeit kam auch erstmals ein Medici, Salvestro di Messer Alamanno, dank seiner volkstümlichen Gesinnung, wiewohl er selbst einer reichen Familie angehörte, zur höchsten Staatswürde, so dass es fortan in der Familie der Medici Gebrauch wurde, bei den Kämpfen des geringen Volkes gegen die höheren Stände sich auf die Seite des Volkes zu stellen. Der Aufstand der Ciompi war bald niedergedrückt, die Partei des Adels wieder zur Macht gelangt, und Maso degli Albizzi, der Neffe

des drei Jahre zuvor hingerichteten Piero, wurde unbeschränktes Oberhaupt der Stadt.

Jetzt kam die Reihe grausamer Massregelungen an die den Albizzi feindlich gesinnten Familien, besonders an die Familie der Alberti, deren Angehörige ausgewiesen wurden und von denen viele die Heimat nie wiedersahen. Nach der Niederlage, die im Jahre 1424 Filippo Maria Visconti den Florentinern bei Zagonara beigebracht hatte, suchten die Albizzi, an deren Spitze damals Rinaldo degli Albizzi stand, und ihre Anhänger vergebens für ihre Partei die Familie der Medici und dessen Oberhaupt Giovanni de'Medici zu gewinnen: die Medici sahen genau, dass die Interessen ihrer Familie gerade in der Gunst des niedern Volkes lagen. Die entfesselten Parteileidenschaften und die Kämpfe zwischen dem Bürgertum und dem Adel und später, als die Macht des Adels ganz gebrochen war, zwischen dem Volke und dem reichen Bürgertum, konnten jedoch in Florenz nicht so leicht wie in andern Städten zu einer mächtigen Tyrannis führen: der Charakter des florentinischen Volkes, wie auch die eigenartigen Verhältnisse der Stadt liessen eine solche nicht zu, denn, wie Machiavelli bemerkt, lag es in den Neigungen der Florentiner, dass sie weder die Freiheit aufrecht erhalten, noch die Unfreiheit ertragen konnten — *la libertà mantenere non sanno, e la servitù patire non possono.*

II. Gerade wie in Florenz tobte auch in den andern Städten Italiens die Feindschaft der angesehenen Familien und der Zwist der Parteien. In Rom wollte der erbitterte Kampf zwischen den

Colonna und den Orsini nie zur Ruhe kommen, und die Stadt befand sich, nachdem Sciarra Colonna, unterstützt vom französischen König Philipp dem Schönen, den Papst Bonifaz VIII. in Anagni gefangen genommen hatte und der Stuhl Petri nach Avignon verlegt worden war, in einem Zustande der Verwüstung, der das ganze vierzehnte Jahrhundert hindurch andauern sollte.

In Mailand herrschte fortwährender Zwist zwischen der Familie der Visconti und der Familie della Torre: Matteo Visconti benutzte in schlauer Weise den gegegebenen Augenblick, als Kaiser Heinrich von Luxemburg auf seinem Krönungszug nach Rom in Mailand weilte, und rief einen Aufstand wach, wodurch die Macht des Guido della Torre vernichtet wurde und auf Matteo Visconti überging. Nach dem Tode des Giovan Galeazzo Visconti herrschte zu Anfang des Quattrocento im ganzen Gebiete von Mailand und in den Städten, wie in Lodi, Brescia, Cremona, leidenschaftlicher Kampf zwischen den einzelnen Familien, die sich gegenseitig die Herrschaft streitig machten. Der Condottiere Facino Cane überzog eine ganze Reihe von lombardischen Städten mit Plünderung; Pandolfo Malatesta bemächtigte sich der Städte Brescia und Bergamo, und kleinere Condottieri machten es ebenso mit andern Gegenden.

In Lucca war es Castruccio Castracani gelungen, dem Uguccione della Faggiuola, dem Herrn von Pisa und Lucca, die Macht zu entreissen und Führer der Ghibellinen von Toskana zu werden.

Genua war zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts ebenfalls durch leidenschaftliche Kämpfe

zwischen der Partei der Guelfen, die von den Grimaldi und Fieschi geführt wurde, und der Partei der Ghibellinen, an deren Spitze die Familien der Doria und Spinola standen, tief zerrissen. Der Kaiser Heinrich VII. von Luxemburg erschien in Genua und setzte Uguccione della Faggiuola zu seinem Stellvertreter ein, wodurch die Ghibellinen den Sieg davon trugen. Aber Heinrichs bald darauf erfolgter Tod in Buonconvento veranlasste Uguccione, sich von Genua zu entfernen; die Guelfen bemächtigetn sich der Stadt und riefen den Schutz des guelfischen Königs Robert von Neapel an. Um diesen fortwährenden Kämpfen der Parteien ein Ende zu machen, wurde im Jahre 1339 in Genua Simone Boccanegra als Doge gewählt, nachdem die Volkspartei zur Herrschaft gelangt war. Aber selbst diese Partei war durch den Gegensatz des niedern zum obern Volke gespalten. Auch Genua hatte im Jahre 1382 einen Aufstand des niedern Volkes, eine Bewegung ähnlich der der Ciompi in Florenz: man läutete Sturm, ermordete den Maestro di giustizia und schrie in den Strassen: *viva il popolo e muoiano le gabelle.*

In Padua und in Verona kämpften nicht nur die einzelnen Parteien, sondern oft auch die Angehörigen einer und derselben Familie gegeneinander. In Verona hatte Mastino della Scala den Bischof Bartolommeo della Scala daselbst ermordet. Um dafür vom Papste Absolution zu erlangen, wurde Petrarcas Freund, der Gelehrte Guglielmo da Pastrengo, im Jahre 1338 nach Avignon gesandt. Giacomo II. da Carrara, Herr von Padua, war zur Herrschaft ge-

langt, nachdem er seinen Vetter Marsilietto, den Nachfolger des im Jahre 1345 verstorbenen Ubertino di Carrara, ermordet hatte. Giacomo wurde aber fünf Jahre darauf von einem Verwandten erdolcht, während sie beide bei einem Gastmahl sassen. Nach Giacomos Tode ging die Herrschaft von Padua auf dessen Söhne Francesco und Giacomino über; Jahre hindurch dauerten die Zwistigkeiten zwischen diesen Brüdern und ihren Frauen, bis Giacomino eine Verschwörung gegen seinen Bruder ins Werk setzte, die aber entdeckt wurde, worauf Francesco den Giacomino ins Gefängnis warf und alleiniger Herrscher von Padua wurde. Aber auch gegen Francesco verschworen sich seine Brüder Marsilio und Niccolò und wollten ihn ermorden lassen.

In Parma waren es die Familien der Correggio und der Rossi, die miteinander um die Herrschaft stritten. Die Einwohner von Siena konnte selbst die Pest des Jahres 1348 nicht von ihren leidenschaftlichen Parteikämpfen abhalten. In Pisa wurde im Jahre 1392 der dortige Herrscher Piero Gambacorti mitsamt seinen Söhnen auf Veranlassung seines Kanzlers Jacopo d'Appiano ermordet, und Jacopo bemächtigte sich der Regierung. Selbst in kleineren Städten waren die Kämpfe zwischen den Parteien und den Familien auf der Tagesordnung; dieselben haben die im frühern Mittelalter blühende Republik S. Gimignano zu Grunde gerichtet: hier kämpften fortwährend die ghibellinischen Salvucci gegen die guelfischen Ardinghelli, bis die Stadt im Jahre 1353 unter die Botmässigkeit von Florenz kam. Selbst im kleinen Prato fanden dieselben Parteizwistigkeiten

zwischen den guelfischen Guazzalotti und den ghibellinischen Pugliesi statt. Neapel nannte einmal Petrarca bei der Nachricht von der Ermordung des Gemahls der Königin Johanna, der Tochter des Königs Robert von Neapel, eine Hölle von Ottern und nicht einen Aufenthalt von Menschen. In der Romagna stritten die Herrscher der kleinen Städte fortwährend untereinander: in Ravenna kämpfte die Familie der Polenta mit der der Traversari; in Rimini die der Malatesta mit der ghibellinischen Familie der Parcitade. In Perugia wurde im Jahre 1397 der dortige Herrscher Biordo von einem Angehörigen seiner eigenen Partei ermordet, wofür die Brüder des Biordo sich an dem Vater und den Brüdern des inzwischen geflohenen Mörders rächten, indem sie dieselben erschlugen.

III. Das Quattrocento erbte vom Mittelalter alle Parteileidenschaften, die aber jetzt einen schärfern individuellen Charakter gewannen: während sie früher noch mit einem gewissen Helldunkel umhüllt waren, traten sie nun auch im politischen Leben vorwiegend als Kämpfe einzelner Menschen um Macht und Herrschaft hervor. Um gewisse Zwecke zu erreichen, schreckte man vor keinen Mitteln zurück, und mochten dieselben noch so ruchlos sein. Es war wie ein stillschweigend anerkannter Zweikampf, in welchem der Rücksichtslosere, Geschicktere und Schlauere siegen sollte: zusammen mit Treubruch und Verletzung jedes Rechtsgefühls ging eine raffinierte Grausamkeit einher. Weder eng geknüpfte Bande, noch Blutverwandtschaft vermochten das Machtgelüste zurückzudrängen. Der Meuchelmord

stand auf der Tagesordnung und nahm die verschiedensten Gestalten an, bald die des Kampfes um politische Macht, bald die der persönlichen Rache, bald wieder die der Verschwörung.

In Forli tobte nach wie vor der Kampf zwischen Guelfen und Ghibellinen. Im Jahre 1411 bemächtigte sich Giorgio Ordelaffi des Regierungsgebäudes; viele Guelfen, nachdem einige derselben den Giorgio Ordelaffi hatten ermorden wollen, wurden ergriffen und erschlagen, darunter auch ein gewisser Andrea degli Arisendi. Der Chronist Leone Cobelli, ein Schüler des Malers Marco Palmezzano, bemerkt aus diesem Anlass, es sei dem Andrea Recht geschehen, da er früher, als zwei Ghibellinen von den Anhängern seiner Partei geköpft wurden, nicht anstand, zu sagen, er möchte seine Füsse im Blute derselben baden, was er auch sogleich in Gegenwart verschiedener Ghibellinen ausführte. Im Jahre 1495 wurde in Forli der Gouverneur der Caterina Sforza von Verschwörern ermordet; der Tod desselben wurde aber aufs grausamste gerächt, indem sogar die minderjährigen Angehörigen und die Frauen der Verschwörer hingerichtet wurden.

In Bologna kämpften nach wie vor die Familien der Bentivogli mit der ihr verschwägerten Familie der Caneschi. Annibale Bentivoglio wurde im Jahre 1445 von Battista Caneschi und dessen Anhängern angegriffen und ermordet, aber auch Caneschi, der sich in einem unterirdischen Gewölbe verborgen hielt, entdeckt und getötet. In Genua herrschte fortwährender Zwist zwischen den einzelnen Familien: die Spinoli, Grilli, Boccanegra kämpften anfangs

gegen die Fregosi und Adorni, und später diese letztern gegeneinander. In Siena wurden im Jahre 1487 nach heftigen Kämpfen die Biribatti gestürzt und Pandolfo Petrucci, der sich aus niedern Verhältnissen emporgeschwungen hatte, wurde Herrscher der Stadt; um desto sicherer zur Alleinherrschaft zu gelangen, liess er seinen Schwiegervater Niccolò Borghese aus der Welt schaffen. In Pistoja tobten noch am Ausgang des Quattrocento heftige Zwiste zwischen den Anhängern der Cancellieri und denen der Panciatichi, wiewohl die Stadt unter die Botmässigkeit von Florenz gekommen war und zu derlei Zwisten kein Anlass mehr vorlag. Im Kampfe des Piero de'Medici gegen seine Feinde in Florenz wurde, wie der Geschichtsschreiber Nardi erzählt, der Beschluss gefasst, dass die Anhänger des Piero die Häuser ihrer Gegner dem Erdboden gleichmachen sollten. Die Romagna war überhaupt, nach dem Ausdruck Machiavellis, typisch durch ihre äusserste Ruchlosigkeit — *uno esempio d'ogni sceleratissima vita.*

Wiewohl die heftigen Kämpfe in den einzelnen Städten zu Ende des Quattrocento schon längst keine Beziehung mehr zu der Sache der Guelfen und Ghibellinen hatten, wurden sie doch noch immer unter diesen Parteinamen angefochten, wobei die Kirche, ganz entgegen ihrer ursprünglichen Haltung, oft auf Seite der Ghibellinen stand.

In Fermo bemächtigte sich zu Anfang des 16. Jahrhunderts Liverotto auf die grausamste Weise der Herrschaft über die Stadt: auf einen bestimmten Tag versammelte er alle seine Anhänger und Söld-

ner, lud zu sich seinen Onkel Frangiani, der sich eines grossen Ansehens in der Stadt erfreute, und noch andere hervorragende Stadtbürger zu einem Gastmahl, wobei die Gäste alle ermordet wurden. Jedoch schon ein Jahr später fiel dieser Oliverotto mit andern kleinen Herrschern der Romagna dem Cesare Borgia zum Opfer, der sie alle in hinterlistiger Weise nach Sinigaglia eingeladen hatte, wo er sie ermorden liess. In Perugia brachen am Ausgang des 15. Jahrhunderts immerfort von neuem blutige Kämpfe zwischen den Baglioni und den Oddi aus und oft mordeten sich auch die Familienglieder der Baglioni, wie dies der Humanist Francesco Matarazzo in seiner Chronik der Stadt Perugia anschaulich beschreibt. In Como führten zu Anfang des 16. Jahrhunderts Streitigkeiten zwischen Franziskanermönchen und Nonnen zu leidenschaftlichen gegenseitigen Angriffen, wobei die Nonnen dem Waffenangriff der Mönche tapferen Widerstand leisteten. Auch in Reggio kämpften die angesehenen Familien untereinander, besonders die der Bebbi mit der der Scajoli, von denen jede ihre Anhänger nicht nur in der Stadt, sondern auch in der Umgebung hatte: wegen eines Wortstreites zwischen den Anhängern der Scajoli und einem Mitgliede der Familie Bebbi lieferte man sich heftige Schlachten auf offener Strasse. Wie Panciroli erzählt, gelang es dem Gouverneur von Reggio nur mit Mühe, einen Waffenstillstand von 45 Tagen zu erwirken. Die Kämpfe, die auch hier noch immer unter den Parteinamen der Guelfen und Ghibellinen geführt wurden, brachen bald darauf aber mit noch heftigerer Leidenschaft-

lichkeit wieder aus: die Anhänger der Scajoli brüteten Rache gegen die Mitglieder der ihnen feindlichen Familie, bis es ihnen gelungen war, den Tod eines ihrer im Kampfe gefallenen Anhänger zu rächen, indem sie durch gedungene Meuchelmörder einen der Brüder Bebbi ermorden liessen. Kurz darauf wurde ein Anhänger der Familie Bebbi überfallen und erschlagen, gerade als er von der Messe nach Hause zurückkehren wollte. Auch andere Mitglieder der Familie Bebbi erlagen den Wunden, die ihnen bei einem ungeahnten Überfall beigebracht worden waren.

In Rom brachen bei jedem Anlass die verborgenen und zeitweilig zurückgehaltenen Leidenschaften immer wieder aus. Der Papst Sixtus IV. liess die schönen Paläste der ihm feindlich gesinnten Familie della Valla dem Erdboden gleichmachen. In der Zwischenzeit vom Tode des einen Papstes bis zur Wahl seines Nachfolgers herrschte Plünderung und Raubmord in den Strassen Roms. Gleich nach dem Tode des Papstes Sixtus IV. wurde der Palast seines Nepoten Girolamo Riario ausgeplündert. Der florentinische Gesandte schrieb damals an Lorenzo de'Medici: ‚Hier steht alles in Waffen.' Die alten Streitigkeiten zwischen den Colonna und den Orsini drohten immerwährend eine blutige Gestalt anzunehmen. Aus Furcht vor Plünderung blieben die Magazine und Geschäfte in Rom eine Zeitlang geschlossen. Auch nach dem Tode des Papstes Innocenz VIII. brachen dergleichen Unruhen aus, und unzählige Morde ereigneten sich während der Zeit bis zur Wahl des Papstes Alexander VI. aus dem Hause Borgia.

IV. Der Meuchelmord war im Zeitalter der Renaissance wie ein Bestandteil der Diplomatie: die Überlistung der Andern war ein allgemein gebilligtes Mittel zur Erreichung politischer Zwecke. Ottobuono Terzi, Condottiere in Diensten des Galeazzo Visconti, wurde von dem Condottiere Sforza Attendolo, auf Wunsch des Marchese Niccolò III. von Ferrara, in die Nähe von Rubbiera zu Verhandlungen über Friedensbedingungen eingeladen. Ottobuono erschien in Begleitung eines Sohnes und mehrerer Söldner. Als nun der Marchese Niccolò sich mit Ottobuono unterhielt, trat Sforza an diesen heran und schlug ihn nieder. Nicht umsonst behauptete Cosimo de'Medici, ein Gemeinwesen könne durch Vaterunser nicht regiert werden. Zur Zeit, wo Cosimo de'Medici als Gefangener im Palazzo Vecchio sass, suchte der Führer der ihm feindlichen Partei, Rinaldo degli Albizzi, ihn vergiften zu lassen, was nur deshalb misslang, weil Federigo Malavolti, dem die Überwachung des Gefangenen anvertraut war, die ihm gemachte Zumutung zurückwies. — Auf Beschluss einiger Bürger hin wurde Baldaccio von Anghiari, der tapfere und beliebte Krieger und Freund des Neri Capponi, meuchlerisch umgebracht. Seine Feinde hatten als Werkzeug dazu den Justizgonfaloniere Bartolomeo Orlandini erwählt, der während des Einfalls des Condottiere Piccinino ins florentinische Gebiet in feiger Weise geflüchtet war, deshalb Baldaccios Tadel erfahren und daher ihm Feindschaft geschworen hatte. Orlandini schloss nun bewaffnete Männer im Palazzo ein, beschied Baldaccio zu sich, kam ihm freundlich entgegen und wandelte

mit dem Ahnungslosen im Gespräche vor den Gemächern der Signoren auf und ab. In der Nähe des Zimmers angelangt, in welchem die Bewaffneten verborgen waren, gab er ihnen das Zeichen, worauf sie hervordrangen, den Baldaccio niederschlugen und dessen Leiche, verstümmelt, mit abgehauenem Kopf, auf den Signorenplatz dem Volke zum Schauspiel hinabwarfen.

Selbst Frauen schreckten vor dergleichen Taten nicht zurück. So liess Francesca, die Tochter des Giovanni Bentivoglio von Bologna, im Jahre 1488 ihren Gatten Galeotto Manfredi, den Herrn von Faenza, durch Meuchelmörder umbringen, die sie in ihrem Schlafzimmer verborgen hielt. Die Ursache des ehelichen Zwistes war das Verhältnis, welches Galeotto seit geraumer Zeit mit einer Ferrareserin unterhielt, von der er auch Kinder hatte. Francesca stellte sich krank, legte sich zu Bette und liess den Streich ausführen, gerade als Galeotto, ohne etwas zu ahnen, sie besuchen wollte. Da Galeotto sich gegen die Meuchelmörder tapfer wehrte, so stand Francesca selbst aus dem Bette auf und stiess ihm einen Dolch in die Brust.

Der Verrat war etwas Gewöhnliches in der Renaissance. Im Jahre 1454 berief die Republik von Siena den Sigismondo Malatesta in ihre Dienste für den Krieg gegen den Grafen von Pittigliano. Aber Sigismondo ging schon mit dem Gedanken um, an Siena Verrat zu üben und sich der Stadt zu bemächtigen, was auch den Sienesen hinterbracht wurde; des Nachts wurden Männer abgesandt, Sigismondo in seinem Lager zu ergreifen, dieser konnte aber

noch ein Pferd besteigen und in aller Geschwindigkeit den Verfolgern entrinnen. — Ferrante I. von Neapel lud zu sich im Jahre 1465 den Condottiere Jacopo Piccinino, den Sohn des Niccolò Piccinino, liess ihm einen ehrenvollen Empfang bereiten und dabei den Ahnungslosen erdrosseln.

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts sah sich der Schriftsteller Pandolfo Collenuccio veranlasst, vor dem Herrn von Pesaro nach Ferrara zu fliehen. Aber Giovanni Sforza heuchelte ihm Verzeihung, und als Pandolfo, darauf vertrauend, nach Pesaro zurückgekehrt war, wurde er eingekerkert und ums Leben gebracht.

Wenn eine einflussreiche Person starb, erzählt Machiavelli, so kam, gemäss den Sitten der Zeit, sofort der Verdacht auf, sie sei vergiftet worden. Der Marchese Niccolò III. von Ferrara wurde im Jahre 1441 als Schiedsrichter zwischen dem Herzog Filippo Maria Visconti und dessen Schwiegersohn Francesco Sforza nach Mailand gerufen. Als er auf der Rückreise starb, kam die Vermutung auf, er sei von denen vergiftet worden, die befürchteten, Filippo Maria könnte ihn zum Erben seines Staates ernennen. Beim Tode des im Jahre 1474 aus Venedig nach Rom zurückgekehrten Kardinals Pietro Riario verbreitete sich das Gerücht, die Venetianer hätten ihm Gift gegeben. Als Roberto Malatesta in Diensten des Papstes Sixtus IV. im Jahre 1480 über den Herzog von Calabrien den ruhmreichen Sieg bei Nettuno erfochten hatte, wofür ihm ein pomphafter Empfang in Rom bereitet wurde, und er gleich darauf in seinem 40. Lebensjahre plötz-

lich starb, verbreitete sich das nicht ganz unbegründete Gerücht, Girolamo Riario, der päpstliche Nepote, hätte ihm aus Eifersucht Gift verabreichen lassen. Auch glaubte man, dass der Tod des Lorenzo de'Medici wie auch der des Pico della Mirandola durch Gift erfolgt sei.

Die Zahl der Morde, die an angesehenen Persönlichkeiten in Florenz und Rom während der Renaissance begangen worden sind, ist gar nicht anzugeben. Die Willkür, die unter dem Papst Alexander VI. in Rom herrschte, die Mordtaten, die mit erschreckender Schnelligkeit einander folgten, die ruchlose Energie, mit welcher Cesare Borgia, der Sohn des Papstes, sich seiner Feinde und aller ihm im geringsten lästigen Personen entledigte, davon sind die Aufzeichnungen und Berichte jener Zeit voll. Über den Tod des Perotto, welcher dem Papste nahestand, berichtet der Ceremonienmeister Burchard in der ihm eigenen trockenen Weise, jener sei nicht aus freiem Willen in den Tiber gefallen. Die geringste ungünstige Meinungsäusserung über Cesare Borgia genügte, dessen Rache heraufzubeschwören: so geschah es während des Carnevals einem Maskierten, der über Cesare einige missfällige Worte geäussert hatte; davon in Kenntnis gesetzt, befahl Cesare, jenen zu ergreifen, ihm eine Hand und einen Teil der Zunge abzuschneiden und diese Körperteile dem Volke zur Schau auszustellen. Als ein Karmelitermönch, der frühere Beichtvater des Innocenz VIII., sich in einer Predigt erlaubt hatte, auf die Simonie des Papstes hinzuweisen, wurde er bald darauf in seiner Zelle mit vielen Wunden tot aufgefunden. Ein Vene-

tianer wurde erdrosselt und in den Tiber geworfen, weil er über den Papst und über Cesare Borgia Unvorteilhaftes nach Venedig geschrieben hatte. Der venetianische Gesandte Francesco Capello berichtete: ‚Jede Nacht werden in Rom vier oder fünf hervorragende Persönlichkeiten, Bischöfe, Prälaten und andere ermordet. Es ist dahin gekommen, dass ganz Rom wegen dieses Herzogs Borgia zittert, denn jeder fürchtet für sein Leben.' Im Jahre 1502 wurden Giulio Cesare Varano und dessen älterer Sohn auf Befehl des Cesare Borgia von Don Micheletto, dem Helfershelfer Cesares, ohne viele Umstände erdrosselt.

Bei der Verfolgung seiner persönlichen und politischen Zwecke schrak Cesare Borgia vor gar nichts zurück. Als die Stadt Faenza sich ihm unter der Bedingung ergeben hatte, dass das Leben der Einwohner und des Herrn der Stadt geschont werde, wurde trotzdem der junge Astorre nach Rom verbracht, in die Engelsburg eingekerkert und bald darauf mit einem Steine am Hals im Tiber aufgefunden. Tagtäglich nahm der Tiber solche Opfer auf. Es kann deshalb nicht auffallen, dass selbst die Ermordung des Herzogs von Gandia in der Nacht des 14. Juni 1497 allgemein dem Cesare zugeschrieben wurde: nachdem beide Brüder im Hause ihrer Mutter Vanozza in der Nähe der Kirche S. Pietro in Vincoli zusammen gespeist hatten, wurde der Herzog von Gandia auf dem Heimweg von Maskierten überfallen und in den Tiber geworfen. Ein Slavone, der am Ufer ein Holzlager bewachte, sagte bei der Untersuchung auf die Frage, warum er ein solches Verbrechen nicht

sofort dem Stadtgouverneur angezeigt habe, er hätte in seinem Leben in verschiedenen Nächten so viele an derselben Stelle in den Fluss werfen sehen, worüber doch nie eine Untersuchung angestellt worden sei; deshalb habe er es auch in diesem Falle für überflüssig gehalten, davon eine Anzeige zu machen. Wer will alle die Morde aufzählen, von denen der Elsässer Burchard in seinen lateinischen Tagebüchern genauen Bericht erstattet? Im August 1499 ward der Protonotar des apostolischen Stuhles, Andrea Spirito von Viterbo, nahe der Engelsbrücke von einem Meuchelmörder überfallen. Dem Überfallenen gelang es jedoch noch zu entkommen. Keine Untersuchung wurde darüber angestellt. ‚Seine Heiligkeit schien es sehr zu verdriessen, dass die Sache so schlecht ausgeführt worden war,' berichtet Burchard. Im Jahre 1500 wurde Alfons von Aragonien, der Gemahl der Tochter des Papstes Lucrezia Borgia, am Eingang in die Peterskirche von mehreren Personen überfallen und schwer verwundet. ‚Da er an den Wunden nicht sterben wollte, so fand man ihn in seinem Bette erdrosselt,' heisst es in den Tagebüchern des Burchard. Umsonst suchte der Papst Alexander VI. sein Wissen um die Sache dadurch zu verhüllen, dass auf seinen Befehl die Ärzte seines ermordeten Schwiegersohnes in die Engelsburg verbracht wurden; man sah sich doch bald genötigt, sie wieder freizulassen. Oftmals geschah es, dass Alexander VI. und sein Sohn Cesare sich gewisser Personen entledigten, um auf diese Weise deren Reichtümer einzuziehen. So wurde, sobald die von Cesare Borgia ins Werk gesetzte Er-

drosselung der verschiedenen Tyrannen der Romagna bekannt worden war, der Kardinal Orsini in den Vatikan bestellt und als Gefangener in die Engelsburg abgeführt. Sein Palast wurde geplündert. Dem Gefangenen entzog man die Nahrung, um dadurch seine Mutter zu nötigen, dem Papste 2000 Dukaten zu zahlen und von der Konkubine des Kardinals eine ihr von diesem geschenkte kostbare Perle zu erhalten. Der Gefangene war aber inzwischen auf Befehl des Papstes vergiftet worden. Über den Tod des Kardinals Michiel berichtet der venetianische Gesandte Antonio Giustinian: ‚Gross ist der Verdacht, dass er durch Gift gestorben ist, denn es fehlen darüber augenscheinliche Anzeichen nicht.' Sofort nachdem der Papst den Tod des Kardinals vernommen hatte, sandte er den Gouverneur in dessen Palast, um ihn noch vor Tagesanbruch ganz zu leeren. Der Tod des Michiel soll dem Papste mehr als 150 000 Dukaten eingetragen haben. — Selbst die Helfershelfer der Borgia waren, wenn sie sich deren Ungnade zuzogen, vor Meuchelmord nicht sicher: als Differenzen zwischen dem Papst und seinem ruchlosen Helfershelfer Troccio ausgebrochen waren, sah sich dieser genötigt, nach Corsika zu entfliehen, wurde aber ergriffen, eingekerkert, und Cesare Borgia soll seiner Erdrosselung durch Don Micheletto in eigener Person beigewohnt haben.

V. Die grössern und kleinern Städte Italiens wimmelten im Quattrocento von Tyrannen und Condottieren. Überall in Italien konnte sich das Individuum mit Hilfe seiner Kraft und Überlegenheit her-

vortun und nach höchster Machtstellung streben. Die Abwesenheit eines zentralisierten Staates und eines geordneten Heerwesens begünstigte einen besondern Typus von Kraftmenschen, den Capitano di Ventura, den Anführer von Söldnerbanden, der für Geld und aus Ehrgeiz sich bald in den Dienst des einen Gemeinwesens, bald in den des andern stellte. Wenn noch im vierzehnten Jahrhundert die Söldnerscharen und ihre Anführer zumeist Ausländer waren, so kamen bereits zu Anfang des Quattrocento verschiedene italienische Söldnerbanden und Condottieri auf: diese waren schon wirkliche Besitzer ihrer Truppen und benutzten in den leidenschaftlichen Kämpfen der einzelnen Städte und Parteien ihre Macht mit diplomatischer Umsicht und Schlauheit.

Verschiedene dieser Kraftmenschen begründeten Dynastien von Condottieri, mit denen die legitimen Fürsten und Tyrannen als von Macht zu Macht rechnen mussten. Braccio da Montone, den der Humanist Leonardo Bruni einen grossen Mann nennt, wurde der Begründer der bekannten Condottierenfamilie der Fortebracci. Braccios Zögling war auch der Condottiere Niccolò Piccinino von Perugia, der seinen Namen Piccinino von seinem kleinen Wuchs und seiner schmächtigen Gestalt erhalten hatte. Francesco Sforza, der Begründer der Dynastie der Sforza in Mailand, welche auf die der Visconti gefolgt war, gehörte selbst zu den bedeutendsten Condottieri seiner Zeit und war der Sohn des Muzio Attendolo aus der Romagna, eines energischen Anführers von Söldnerbanden, welcher den Beinamen Sforza trug.

Der durch sein tragisches Ende bekannte Francesco Bussone von Carmagnola aus dem Piemont war der Sohn eines wenig bemittelten Landmanns und, obschon er weder lesen noch schreiben konnte, erlangte er doch anfangs eine bedeutende Machtstellung in Diensten der Visconti in Mailand und nachher ein noch grösseres Ansehen in Diensten des venetianischen Staates, wobei er jetzt gegen die Visconti kämpfte. Von Venedig verlangte er den Besitz der Stadt Mailand, falls es ihm gelingen würde, dieselbe zu erobern. Die Forderung ihres Feldherrn erregte die Befürchtung der venetianischen Regierung, Carmagnola könnte eines Tages die Waffen auch gegen Venedig erheben. Dieser Argwohn wurde inzwischen durch die ganze Art der Kriegsführung Carmagnolas bestärkt, und der Senat beschloss, sich seiner auf hinterlistige Weise zu entledigen: ein solcher Verdacht allein war bei den Venetianern ein genügender Grund zu einem solchen Vorgehen. Carmagnola wurde nach Venedig geladen, unter dem Vorwand, die Sachlage zu beraten. Auf dem Wege dahin und in der Stadt selbst wurden ihm die höchsten Ehren erwiesen. Im Dogenpalast sagte man ihm, der Doge sei krank; auf der grossen Treppe erschienen Schergen und führten ihn in die unterirdischen Gewölbe ab. *Vedo ben che son morto,* soll der Gefangene sogleich gesagt haben. Er wurde zuerst grausam gefoltert und dann mit gebundenen Händen, einen Knebel im Munde, zwischen den Säulen der Piazzetta enthauptet.

Der Condottiere in venetianischen Diensten Erasmo Gattamelata, den die Republik in grossen Ehren

hielt, war ein Bäckerssohn aus Umbrien. In wie hohem Ansehen die bedeutenden Condottieri des Quattrocento standen, davon legen die ihnen nach ihrem Tode errichteten Denkmäler Zeugnis ab. Der englische Bandenführer John Hawkwood, in Italien als Giovanni Acuto bekannt, welcher der Sohn eines Lohgerbers war, erfreute sich bei den Florentinern des höchsten Ansehens. Seine Beisetzung im Dome von Florenz erfolgte unter grossen Feierlichkeiten. ‚Wegen seiner Tugenden,' schreibt Rinuccini, ‚hat ihm die Stadt Florenz sowohl zu seinen Lebzeiten als auch nach seinem Tode Ehren angedeihen lassen, die kaum jemals einem Bürger, geschweige denn einem Ausländer, zuteil geworden sind.' Im Auftrag der Signoria entwarf Agnolo Gaddi einen Plan zu einem Denkmal für den Condottiere, welches aber nicht zur Ausführung kam, so dass später Paolo Uccello diesen Entwurf als Fresco im Dome zu Florenz gemalt hat. Auch zu Ehren des Condottiere Niccolò Marucci von Tolentino, der als Gefangener des Condottiere Niccolò Piccinino im Jahre 1434 an Gift gestorben sein soll, beschloss die Signoria von Florenz, in deren Diensten er gestanden hatte, ein Marmordenkmal zu errichten, begnügte sich aber später damit, ihm zu Ehren im Dome zu Florenz seine Reiterstatue von Andrea del Castagno in Fresco malen zu lassen.

Zu höchstem Einfluss und überaus grossen Reichtümern gelangte der Condottiere Bartolommeo Colleone aus Bergamo. Sein Vater und sein ältester Bruder waren von Verwandten ermordet worden; seine Mutter und er selbst konnten noch mit dem

Leben entkommen. Bartolommeo schwang sich zum Heerführer empor und kämpfte glücklich gegen den Condottiere Niccolò Piccinino und bald darauf gegen Francesco Sforza, welcher damals Anführer des venetianischen Heeres war. Auch Bartolommeo trat zu wiederholten Malen in Dienste der Stadt Venedig, bis er im Jahre 1454 zum Oberbefehlshaber der venetianischen Streitkräfte ernannt wurde. Die letzten zwei Jahrzehnte seines Lebens genoss er die Früchte seiner früheren Waffentaten, wobei er eine ungewöhnliche Pracht entfaltete und sich als Mäcen von Kunst und Wissenschaft zeigte. Bei seinem Tode im Jahre 1475 vermachte er einen bedeutenden Teil seines grossen Vermögens der Republik Venedig, und verlangte dafür, dass ihm eine Reiterstatue errichtet werde. Dieselbe, welche sich zu Venedig auf der Piazza S. Giovanni e Paolo erhebt, das Werk des Andrea del Verrocchio, ist zweifelsohne die beste Reiterstatue jener Zeitepoche.

Einer der letzten Condottieri der Renaissance war Giovanni delle Bande Nere, der Sohn der Caterina Sforza und des Giovanni di Pierfrancesco de'Medici, eines Grossneffen des alten Cosimo. Im Jahre 1521 wurde er unter dem Papst Leo X. Anführer der päpstlichen Truppen, die wegen des schwarzen Flors auf ihren Fahnen, den sie nach dem Tode des Papstes trugen, im Volksmund den Namen ‚Bande nere' erhielten. Eigenhändig erschlug er den Lodovico Uffreducci, den Herrn von Fano, und bemächtigte sich im Jahre 1520 dieser Stadt. Bald trat er in Dienste des französischen Königs

Franz I., bald in die des Kaisers Karl V. Unter Clemens VIII. kämpfte er als Befehlshaber der päpstlichen Truppen gegen den Kaiser und wurde dabei verwundet. Nach Mantua verbracht, liess er eine Amputation seines verwundeten Fusses vornehmen. Gestützt auf die Schulter seines Freundes Pietro Aretino soll er während der Amputation den Chirurgen mit grösster Kaltblütigkeit mit der Fackel geleuchtet haben. Erst 28 Jahre alt, starb er an den Folgen dieser Operation und hinterliess einen siebenjährigen Sohn, Cosimo, den spätern Grossherzog von Toskana.

Wie selbst noch im Cinquecento Kraftmenschen zu Ansehen gelangen konnten, dafür spricht der Lebensgang eines gewissen Domenico Morotto, der zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts in der Umgegend von Reggio aufgetaucht war und als eine Staatsmacht betrachtet wurde. Er war von niederster Abkunft und früher Hirtenjunge gewesen und hatte manche Mordtat auf dem Gewissen. Fürsten und adelige Familien bedienten sich seiner in ihren Partei- und Familienkämpfen. Abgesehen von dem blutigen Handwerk, womit er sich ein grosses Ansehen erwarb, soll er von der ausgesuchtesten Liebenswürdigkeit gewesen sein, und man hätte in ihm eher einen feinen Hofmann, als einen Menschen niederer Abkunft vermutet. Er hatte grosse Verstandesfähigkeiten, entfaltete eine ungewöhnliche Arbeitskraft und Energie, übte eine weitgehende Gastfreundschaft und Grossmut aus, welche sich besonders darin zeigte, dass er gegen seine Feinde nicht eher zu den Waffen greifen wollte, bis er sah, dass

sich die streitige Sache nicht auf friedlichem Wege beilegen liess.

VI. Die Tyrannen und Condottieri waren gewohnt, ihre Zwecke durch die grausamsten Mittel zu erreichen. Nachdem sich in Mailand die Herrschaft der Visconti befestigt hatte, war innerhalb dieser Familie Meuchelmord nicht selten. Luchino, der Bruder des Erzbischofs Giovanni Visconti von Mailand, hatte zwei Söhne, Bernabò und Galeazzo. Nach dem Tode des Erzbischofs warf Giovanni Galeazzo, der Sohn des inzwischen verstorbenen Galeazzo, seinen Onkel Bernabò und dessen Söhne in den Kerker und gelangte auf diese Weise im Jahre 1385 zur Alleinherrschaft über Mailand. Als er im Jahre 1402 gestorben war, wurden seine Nachfolger in der Herrschaft über Mailand seine zwei Söhne Giovanni Maria und Filippo Maria. Jener wurde im Jahre 1412 in einer Kirche erdolcht, und Filippo Maria starb im Jahre 1447 ohne legitime Nachkommenschaft, da er nur eine natürliche Tochter Bianca Maria hatte. In erster Ehe war er mit Beatrice, Gräfin von Tende, der Witwe des Condottiere Facino Cane, verheiratet; er verdächtigte jedoch dieselbe des Ehebruches mit Michele Orombelli und liess im Jahre 1418 beide enthaupten. Seine von einer Maitresse geborene Tochter Bianca Maria verheiratete sich im Jahre 1441 mit dem Condottiere Francesco Sforza, dem spätern Herzog von Mailand, der die nach dem Tode des Filippo Maria in Mailand eingeführte republikanische Regierungsform wieder aufhob und sich zum Herrscher der Stadt machte. Francesco Sforza unterdrückte mit Hilfe Brando-

linis einen Aufstand in Piacenza, liess aber gleich darauf den Brandolini in den Kerker werfen, wo man ihn mit durchschnittenem Halse fand.

Francesco Sforzas ältester Sohn Galeazzo Maria Sforza folgte im Jahre 1466 seinem Vater in der Herrschaft über Mailand. Zu seiner Grausamkeit gesellte sich bei ihm Wollüstigkeit und Verschwendung. Es wird ihm nachgesagt, er habe seine Mutter Bianca Maria vergiften lassen. Er selbst wurde aber im Jahre 1476 in der Kirche S. Stefano zu Mailand von Girolamo Olgiato, Gian Andrea Lampugnano und Carlo Visconti, den schwärmerischen Anhängern antiker Freiheitsideale, ermordet. Er hinterliess die Herrschaft über Mailand seinem siebenjährigen Sohne Giovanni Galeazzo, für den während seiner Minderjährigkeit seine Mutter Bona von Savoyen mit Hilfe des greisen Ministers Cicco Simonetta, des früheren Kanzlers des Francesco Sforza, die Regierung führte. Simonetta wurde bald auf Anstiften des Lodovico il Moro, des Onkels des minderjährigen Giovanni Galeazzo, eingekerkert, gefoltert und im Jahre 1480 enthauptet. Der Minister soll der Regentin Bona prophezeit haben, nicht nur werde er durch Lodovico il Moro das Leben verlieren, sondern auch sie und ihr Sohn würden durch ihn noch der Herrschaft beraubt werden. Als der fünfundzwanzigjährige Giovanni Galeazzo starb, glaubte man allgemein, sein Onkel Lodovico il Moro habe ihn vergiften lassen.

VII. Auch in der Familie der Malatesta von Rimini herrschte von jeher Mord und Ruchlosigkeit. Ihren Namen führte die Familie von einem Podestà in

Rimini aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, der wegen seiner wilden Tapferkeit Malatesta hiess. Er hatte zwei Söhne: Giovanni und Malatesta da Verucchio, welch letzterer der eigentliche Begründer der Dynastie der Malatesta wurde. Malatesta da Verucchio lebte hundert Jahre und hatte vier Söhne: Giovanni il Sciancato, den Gemahl der Francesca da Rimini, den schönen Paolo, ihren Geliebten, der zusammen mit ihr von ihrem Mann erdolcht wurde, Malatestino del Occhio und Pandolfo. Den einäugigen Malatestino, deshalb ‚del occhio' genannt, der nach dem Tode seines Vaters im Jahre 1312 Herr von Rimini geworden war, geisselte schon Dante wegen seiner Verbrechen als ruchlosen Tyrannen — *tiranno fello;* dieser Malatestino soll den Guido del Cassero und den Angiolello da Cagnano von Fano, die beide Ghibellinen waren, zu einer Unterredung nach Cattolica, einem Flecken zwischen Rimini und Pesaro, eingeladen, und auf ihrer Rückreise durch die Schiffer, in Säcke eingepackt, ins Meer haben werfen lassen. Nach Malatestinos Tod wurde im Jahre 1317 sein Bruder Pandolfo, der jüngste Sohn der ‚alten Dogge' — *mastin vecchio* — wie ihn Dante nennt, Herr von Rimini. Da Pandolfo befürchtete, sein Neffe, der Sohn des schönen Paolo, könnte Ansprüche auf die Herrschaft über Rimini machen, so liess er ihn im Jahre 1324 bei einem Gastmahl umbringen. Ein Urenkel des Malatesta da Verucchio war Carlo Malatesta, Herr von Rimini, der vom Humanisten Leonardo Bruni als Beschützer von Kunst und Wissenschaft gepriesen wird und als ein

Feldherr, der an die alten Römer erinnere. In seiner Jugend war er Condottiere, plünderte die Städte gleich allen andern Truppenanführern jener Zeit; als Herr von Rimini berief er verschiedene Künstler, um seinen Palast mit Fresken ausmalen zu lassen; unter andern arbeitete für ihn auch der damals noch junge Lorenzo Ghiberti. Auf dem Konstanzer Konzil trat Carlo für die Interessen des Papsttums ein.

Einer der Nachfolger Carlos als Herr von Rimini war sein damals zwölf Jahre alter Neffe Sigismondo Malatesta, der uneheliche Sohn von Carlos' Bruder Pandolfo. Schon in seiner frühesten Jugend zeigte er ungewöhnliche Fähigkeiten und Neigungen zum kriegerischen Leben. Er war eine leidenschaftliche, energische Natur, zornig, rücksichtslos bei der Verfolgung seiner Ziele, wild und wollüstig. Sigismondo überfiel einmal eine schöne und angesehene Frau, verjagte ihr Geleite und vergewaltigte sie. Man verurteilte ihn in Rom zum Tode und verbrannte ihn in effigie, aber aus so was scheint er sich nicht viel gemacht zu haben. Der hagere Mann mit den kleinen feurigen Augen und der Adlernase war fähig, allerlei Entbehrungen zu ertragen, wenn es sich um Erreichung seiner Zwecke handelte. Selbst sein erbitterter Gegner Pius II. anerkennt die humanistischen Kenntnisse und philosophischen Neigungen Sigismondos: er würdigte alles, was sich auf Wissen und Kunst bezog, verkehrte mit Humanisten und unterhielt Beziehungen mit angesehenen Künstlern und Gelehrten seiner Zeit. Selbst während seiner fortwährenden Feldzüge beschäftigten ihn künstlerische Pläne. In beständigem Kampfe lag er mit Federigo da Monte-

feltro. Aber im August 1462 brachte ihm dieser in einer Schlacht in der Nähe von Sinigaglia eine vernichtende Niederlage bei, wodurch er auch die Stadt Fano einbüsste, welche etwa hundertfünfzig Jahre lang dem Hause Malatesta angehört hatte. Sein Glücksstern begann sich immer mehr zu verdunkeln. Als ihm nur noch die Stadt Rimini übrig geblieben war, trat er als Condottiere in Dienste von Venedig, und leitete als solcher in Morea den Feldzug gegen die Türken. Im Frühling 1466 nach Rimini zurückgekehrt, wusste er bald die Gunst des Papstes Paul II. zu erlangen, von dem er in Rom sogar die goldene Rose erhielt.

Sigismondo Malatesta war als junger Mann mit der Tochter Carmagnolas verlobt; die Verlobung wurde aber aufgelöst, nachdem Carmagnola enthauptet worden war; und Sigismondo heiratete im Jahre 1434 Ginevra d'Este, die Tochter der Parisina, einer Verwandten der Malatesta. Als Ginevra gestorben war, hiess es, ihr Mann habe sie vergiftet. Auch am Tode seiner zweiten Frau Polissena, der Tochter des Francesco Sforza, Herzogs von Mailand, wurde ihm die Schuld beigelegt.

Seine Geliebte Isotta war die Tochter eines reichen Kaufmanns aus der Familie degli Atti von Rimini. Sie scheint eine literarische und musikalische Bildung gehabt zu haben und, wiewohl nicht schön, übte sie doch auf alle, die sie kannten, eine grosse Anziehungskraft aus. Sigismondo entbrannte zu ihr in Liebe zur Zeit, wo seine Frau Polissena noch am Leben war. Schon damals wurde Isotta in Gedichten als die würdige Gefährtin des Sigismondo

verherrlicht und auf Medaillen dargestellt. Ihr zu Ehren und zugleich als Andenken an seine kriegerischen Erfolge liess er die Kirche S. Francesco zu Rimini nach Plänen des L. B. Alberti in den sogenannten Tempel der Malatesta umbauen, — der innern Ausschmückung und dem Geiste nach, in welchem das Gebäude aufgeführt worden ist, die unchristlichste aller Kirchen: die symbolische Verzierung der einzelnen Kapellen, die sonderbaren Inschriften und Embleme, die Verherrlichung der Isotta, welcher noch bei ihren Lebzeiten ein Sarkophag mit einer Inschrift aufgestellt worden war, die überall sich verschlingenden Initialen des Namens Sigismondos und des seiner Geliebten — das alles mutet seltsam an; auf den Pilastern sind hier mythologische Gestalten und Symbole der Wissenschaft angebracht; die Gestalt des Erzengels Michael in einer der Kapellen soll sogar die Züge der ‚Diva Isotta' tragen.

Sigismondo Malatesta wollte zugleich den von ihm errichteten Tempel zu einer Ruhmeshalle machen. Als er von Morea zurückkehrte, brachte er die Gebeine des Gemistos Plethon, des fanatischen Verehrers der Antike und der platonischen Philosophie, nach Rimini und liess sie in einem Sarkophag an der Aussenseite des Tempels der Malatesta beisetzen. Durch den Bildhauer Agostino di Duccio liess Sigismondo Sarkophage für seine Ahnen ausführen, und die innere Ausschmückung der Kirche leitete der begabte Medailleur Matteo Pasti.

Im Jahre 1456 vermählte sich Sigismondo Malatesta mit seiner Geliebten Isotta, welche ihm in den

Missgeschicken, die ihn später ereilen sollten, immer treu zur Seite stand. Er hatte zu ihren Fähigkeiten ein grosses Zutrauen; sie erledigte für ihn verschiedene politische Geschäfte, wozu sie durch ihre diplomatische Geschicklichkeit, wie es scheint, besonders geeignet war: der Papst Pius II. hielt sie für eine bedeutende Frau.

Dem Sigismondo war im Jahre 1468 einer seiner Söhne Roberto Malatesta in der Regierung von Rimini gefolgt, ein Sohn der Vannetta dei Toschi aus Fano. Derselbe soll kurze Zeit darauf seine Halbbrüder Sallustio und Valerio, die Söhne der Isotta, ermordet haben: der im Geheimen erschlagene Sallustio wurde in einem Seitengässchen nahe dem Hause der Marcheselli niedergelegt; eine Tochter aus diesem Hause war die Geliebte des Sallustio; das Volk, bei dem Sallustio angesehen war, schöpfte Verdacht gegen den Bruder der Geliebten, erschlug ihn und wütete grausam an dessen Leiche. Valerio, der zweite Sohn der Isotta, wurde durch gedungene Meuchelmörder ums Leben gebracht. Isottas Tod ward allgemein der Vergiftung durch ihren Stiefsohn Roberto zugeschrieben.

Auf den in Rom plötzlich verstorbenen Roberto Malatesta folgte sein damals siebenjähriger Sohn Pandolfo. Während dessen Minderjährigkeit lagen die Regierungsgeschäfte in den Händen des Galeotto und Raimondo, der Brüder des Roberto. Zwischen diesen entbrannte plötzlich aus Eifersucht ein Streit, und zwei Söhne des Galeotto ermordeten, als Mönche verkleidet, hinterlistig ihren Onkel Raimondo am Karnevalstage des Jahres 1492 bei einem Gastmahl

der Isabetta, der Mutter des Pandolfo. Galeotto und dessen Söhne gingen ausserdem noch mit der Absicht um, auch den jungen Pandolfo und seine Mutter umzubringen. Der Anschlag wurde aber durch die eigene Frau des Galeotto verraten, und Galeotto sowie seine Söhne wurden hingerichtet.

VIII. Die Geschichte des Hauses Este von Ferrara ist ebenfalls reich an Greueltaten. Im Jahre 1393 war Niccolò III., ein unehelicher Sohn des Marchese Alberto von Ferrara, diesem in der Herrschaft gefolgt. Während dessen Minderjährigkeit suchte Azzo d'Este, ein Verwandter desselben, ihm die Herrschaft über Ferrara zu entreissen. Nach dem Tode seiner ersten Frau Giliola, einer Tochter Francescos II., des Herrn von Padua, vermählte sich Niccolò III. im Jahre 1418 mit Parisina aus dem Geschlechte der Malatesta von Cesena; diese wurde aber von ihm des Ehebruches mit Ugo, einem seiner vielen unehelichen Söhne, verdächtigt, worauf er sie beide sowohl, als auch ihren Vertrauten Aldovrandini Rangoni, hinrichten liess.

Unter den Nachfolgern Niccolòs III., seinen illegitimen Söhnen Lionel und Borso, kam es zu innern Zwisten in der Familie der Este, indem die legitimen Söhne, welche bei der Erbfolge von ihrem Vater übergangen worden waren, jetzt Anspruch auf die Herrschaft machten. Unter Ercole I., dem legitimen Sohne Niccolòs III., welcher auf seinen Bruder Borso gefolgt war, und zuerst vom Papst Paul II. den Titel eines Herzogs erhalten hatte, beanpsruchte dessen Neffe Niccolò, der Sohn Lionels, die Herrschaft von Ferrara. Niccolò Ariosto, dem

Vater des Dichters, wird nachgesagt, der Herzog Ercole I. hätte ihm den Auftrag gegeben, nach Mantua zu gehen und dort den Sohn Lionels zu vergiften; der Seneschall des Prinzen habe sich dazu auch bereit finden lassen, der Anschlag wurde jedoch entdeckt, der Seneschall enthauptet, während es Niccolò Ariosto noch gelang, die Flucht zu ergreifen. Im Jahre 1476 drang Niccolò d'Este während der Abwesenheit seines Onkels in Ferrara ein, um sich der Stadt zu bemächtigen, wurde aber zurückgeschlagen, gefangen genommen und enthauptet.

Unter Anfonso I., dem Sohne des Herzogs Ercole I., spielte sich noch manche Greueltat am Hofe von Ferrara ab. So hatte der Kardinal Ippolito d'Este, der Bruder des Herzogs Alfonso, seinem Bruder Giulio das rechte Auge ausstechen lassen, weil Angela Borgia, eine Hofdame der Herzogin Lucrezia Borgia, der zweiten Frau des Herzogs Alfonso I., über die schönen Augen des Giulio d'Este eine lobende Bemerkung gemacht haben soll. Da der Herzog, welcher anfangs über die Greueltat aufgebracht war, bald darauf sich mit dem Kardinal wieder aussöhnte, so sahen sich der geblendete Giulio und sein anderer Bruder Ferrante veranlasst, gegen den Herzog eine Verschwörung ins Werk zu setzen. Diese wurde jedoch entdeckt. Giulio floh nach Mantua; Ferrante bekannte seine Schuld und bat den Herzog um Vergebung, der ihm jedoch mit einer Peitsche ein Auge ausschlug. Die andern Teilnehmer wurden enthauptet, und ihre Köpfe, auf Lanzen gespiesst, öffentlich ausgestellt. Ein in die Verschwörung verwickelter Priester wurde

trotz des kalten Winters in einen Käfig gesteckt, der Stadtbevölkerung zum Schauspiel, und hierauf erdrosselt. Sein Leichnam wurde mit den Füssen an einen Wagen gebunden, durch die Strassen geschleppt und in der Nähe einer Brücke an einem Fusse aufgehängt. Für Ferrante und den inzwischen ausgelieferten Giulio ward im Hofe des herzoglichen Schlosses ein Gerüst aufgeschlagen, welches sie vor dem geladenen Adel bestiegen, während der Henker schon Anstalten zur Enthauptung machte. Aber sie wurden nicht hingerichtet, sondern in einen unterirdischen Kerker des Schlosses verbracht, woselbst Ferrante nach vierunddreissig Jahren starb, während Giulio erst unter Alfonso II. wieder die Freiheit erhielt.

Am 6. Juni 1508 war der Dichter Ercole Strozzi, ein Sohn des Dichters Tito Strozzi, tot vor seiner Wohnung gefunden worden. Kaum zwei Wochen vorher hatte der Siebenunddreissigjährige sich mit Barbara Torelli, der Witwe des Ercole Bentivoglio von Bologna, vermählt. Man sprach sofort die Vermutung aus, dass die Ermordung des Strozzi auf Veranlassung des Herzogs Alfonso I. geschehen sei, welcher an der Barbara Torelli Gefallen fand. Der Herzog hielt es sogar für überflüssig, über die peinliche Angelegenheit eine Untersuchung anstellen zu lassen.

Besonders aber dort, wo es sich um diplomatische Künste handelte, schreckte der Herzog Alfonso I. vor nichts zurück. Als Isabella, die unglückliche Witwe des Federigo d'Aragona, mit ihren Kindern nach Ferrara gekommen war, vermählte sich eine

ihrer Töchter durch Vermittlung des Herzogs von Ferrara mit dem Marchese von Monferrato. Dieser wurde aber einige Tage nach der Hochzeit in Ferrara vergiftet: er war der letzte Sprössling seiner Familie, und sein Besitztum Monferrato musste jetzt auf die Markgrafen von Mantua übergehen, was im Interesse Alfonsos lag.

IX. Die Geschichte der Medici im sechzehnten Jahrhundert ist nicht weniger reich an blutigen Racheakten. Der Kardinal Ippolito de'Medici, ein natürlicher Sohn Giulianos und Enkel Lorenzos il Magnifico, soll gegen Alessandro, den ersten Herzog von Florenz, eine Verschwörung geplant haben. Er flüchtete sich nach Tivoli, und als er bald darauf starb, verbreitete sich das Gerücht, der Herzog Alessandro habe ihn vergiften lassen, wiewohl Ippolito wahrscheinlich keines gewaltsamen Todes gestorben ist. Dieser Herzog Alessandro war ein natürlicher Sohn des Lorenzo, Herzogs von Urbino, des Sohnes des Piero de'Medici, und einer maurischen Sklavin. Seine Liederlichkeit und Grausamkeit machte ihn in Florenz sehr unbeliebt. Im Jahre 1537 wurde der junge Alessandro von seinem Verwandten Lorenzino de'Medici, einem Abkömmling des Bruders des alten Cosimo, ermordet. Alessandro war in Caterina, die Frau des Leonardo Ginori, verliebt. Da kam einmal des Nachts Alessandro zu Lorenzino, bei dem er angeblich seine Geliebte finden sollte. Lorenzino stellte sich, als wenn er die Geliebte des Alessandro rufen wollte, kam jedoch, statt mit dieser, in Begleitung eines Meuchelmörders, und von diesen beiden wurde Alessandro erdolcht. Lorenzino flüch-

tete sich nach Venedig, wo er später von zwei Söldnern erschlagen wurde, die, wie man sagte, vom Herzog Cosimo I. nach Venedig gesandt worden waren.

Cosimo I. war gewohnt, mit seinen Feinden rücksichtslos zu verfahren, besonders, wenn die Staatsraison dies zu gebieten schien. Nach der Schlacht bei Montemurlo wurde Filippo Strozzi gefangen, eingekerkert und später im Kerker tot gefunden, wobei wohl mit Recht behauptet wurde, er habe sich selbst das Leben genommen. Cosimo I. soll in einem Anfall von Wut seinen eigenen Sohn Garzia erdolcht haben. Cosimos Sohn Pietro erdolchte seine Frau Eleonora von Toledo wegen ihres Anstoss erregenden Lebenswandels. Auch Cosimos Tochter Isabella wurde von ihrem Manne Paolo Giordano Orsini, dem Herzog von Bracciano, während sie ihn liebkoste, erdrosselt.

Cosimos I. Sohn und Nachfolger, Francesco I., liess nicht nur den Orazio Pucci, der sich für seinen unter Cosimo I. enthaupteten Vater rächen wollte, hinrichten, sondern auch alle andern Teilnehmer an dieser Verschwörung, die inzwischen ins Ausland geflüchtet waren, durch gedungene Meuchelmörder umbringen. Francesco erdolchte einmal eigenhändig im Gedränge in der Kirche S. Annunziata zu Florenz einen Bedienten, weil derselbe ihn gestossen hatte. Bei alldem war der Grossherzog Francesco ein sehr gebildeter Mann und kannte gründlich die antiken klassischen Werke. Der Gatte seiner Geliebten Bianca Capello wurde, als er einmal des Nachts in Begleitung von zwei Dienern nach Hause zurück-

kehren wollte, auf der Brücke der Trinità erschlagen. Auch bei Cassandra Ricci, der Geliebten des Piero Buonaventuri, des Mannes der Bianca Capello, drangen vermummte Meuchelmörder ein, die sie in ihrem Bette erwürgten. Dass dahinter der Grossherzog und seine Geliebte standen, davon mochte man in Florenz überzeugt gewesen sein, da die Mörder während der langsam dahingeschleppten Untersuchung in aller Ruhe entfliehen konnten; aber es wurde auch behauptet, Ruberto dei Ricci, ein Neffe der Cassandra, habe aus Eifersucht auf Piero Buonaventuri eine Schar Bewaffneter bestellt, um ihn zu ermorden; derselbe Ruberto dei Ricci soll es auch gewesen sein, der die Cassandra erdrosselt hat.

Der Grossherzog, der schon seit Jahren ein Verhältnis mit Bianca Capello unterhielt, hatte ihrem Gatten eine Stelle an seinem Hofe verliehen, worauf Bianca und ihr Mann ihre Wohnung von der Piazza di S. Marco in die Via Maggio, in das von der Bianca erbaute Haus, verlegten. Nach dem Tode ihres Mannes bezog Bianca den von ihr gekauften Palazzo degli Orti Oricellari, wo sie einen orientalischen Luxus entfaltete. Da sie dem Grossherzog durchaus einen Sohn schenken wollte, so heuchelte sie Schwangerschaft, nahm ein neugeborenes Kind von niedriger Abkunft an und wusste alles so geschickt einzurichten, dass der Grossherzog ihr vollen Glauben schenkte: die Mutter des Kindes, wie alle um die Sache Wissenden, sollten aus dem Leben geschafft werden; die Mutter konnte aber noch eine Aussage von dem Geschehenen machen. Der Grossherzog Francesco, der später von Bianca

selbst die Unterschiebung erfuhr, liess seinen angeblichen Sohn, der Antonio getauft worden war, vom Kaiser als Prinzen des Hauses Medici anerkennen. Nach dem Tode der Grossherzogin Johanna im Jahre 1578 strebte Bianca darnach, die legitime Gemahlin des Grossherzogs zu werden, was ihr auch bald gelang. Dieselbe Bianca, die von ihrem Vater aus dem adeligen venezianischen Hause der Capello verflucht worden, weil sie als ganz junges Mädchen mit dem Bankangestellten Pietro Buonaventuri nach Florenz geflohen war, hatte sich bereits mit ihrer Familie ausgesöhnt, und jetzt war die Stadt Venedig stolz darauf, diese *vera e particolar figliola della Repubblica di San Marco* als Grossherzogin von Toskana zu sehen, und der Papst Sixtus V. zeichnete sie sogar durch Verleihung der goldenen Rose aus. Etwa zehn Jahre nach ihrer Verheiratung mit dem Grossherzog starb dieser plötzlich nach einem Gastmahl in Poggio a Cajano, an welchem auch sein Bruder, der Kardinal Ferdinando, teilnahm. Am folgenden Tage starb auch Bianca. Sofort verbreitete sich das Gerücht, Bianca habe den Kardinal durch eine Fleischpastete vergiften wollen, aber aus Versehen dieselbe ihrem Manne gereicht und auch selbst davon gegessen; ein anderes Gerücht erzählte, der Kardinal hätte seinen Bruder und seine Schwägerin vergiftet.

X. Die persönliche Leidenschaft und die Rücksichtslosigkeit brachten auch eine ununterbrochene Reihe politischer Verschwörungen mit sich, wobei zuweilen die Einwirkung antiker Muster unverkennbar hervortritt; so in der Verschwörung

des Stefano Porcaro gegen den Papst Nicolaus V. Selbst der Humanist Rinuccini bricht in seinen Aufzeichnungen bei der Erwähnung der Ermordung des Herzogs Galeazzo Maria in die Worte aus: ‚Es war ein würdiges, männliches und lobenswertes Unternehmen, das von allen, die unter einem Tyrannen leben, nachgeahmt zu werden verdient.' Die Verschwörung der Pazzi erscheint ihm ebenfalls als eine lobenswerte und gerechte Tat. Auch Geistliche schreckten nicht davor zurück, sich an blutigen Verschwörungen zu beteiligen, selbst wenn dieselben in einer Kirche ausgeführt werden sollten. Als der Condottiere Giovan Battista da Montesecco sich von den Pazzi und den Riario dazu hatte überreden lassen, Lorenzo de'Medici bei einem Gastmahl zu ermorden, weigerte er sich doch, das Attentat auszuführen, nachdem die Verschwörer ihren Plan dahin abgeändert hatten, den beabsichtigten Mord im Dome von Florenz ausführen zu lassen; dagegen nahm ein Priester, Antonio Maffei, der Bruder des gelehrten Humanisten Raffaello Maffei, keinen Anstand, sich an diesem blutigen Unternehmen in der Kirche zu beteiligen. Und es war ganz im Geiste der Renaissance, dass zwei von den Verschwörern, als sie bemerkt hatten, dass Giuliano, der Bruder des Lorenzo de'Medici, sich zur Zeit der Messe nicht im Dome befand, zu ihm gingen, ihn abzuholen, und unterwegs mit ihm lachten und scherzten.

Den Girolamo Riario, der in der Verschwörung der Pazzi hinter dem Rücken seines Onkels, des Papstes Sixtus, eine Hauptrolle spielte, ereilte zehn Jahre nachher der Tod durch die Hand zweier

Männer, die in Forli, wo er damals Herrscher der Stadt war, sich gegen seine unerträgliche Tyrannei auflehnten, vielleicht nicht ganz ohne geheime Zustimmung der Anhänger des Lorenzo de'Medici: sie drangen in seinen Palast ein, stiessen ihn im Anblick seiner Leute nieder, entkleideten seine Leiche und warfen sie zum Fenster hinaus, und so erfolgte gleich darauf die Erhebung des Volkes von Forli.

Die Verschwörung des Giulio Belanti gegen Pandolfo Petrucci, den Tyrannen von Siena, hatte eine persönliche Verletzung zur Ursache: Petrucci hatte seine Tochter dem Belanti zur Frau gegeben, es reute ihn aber später, und deshalb beschloss Belanti, ihn auf der Strasse zu ermorden; Petrucci konnte jedoch noch entkommen.

Der Kardinal Alfonso Petrucci, der Sohn des Pandolfo, verschwor sich mit dem Kardinal Sauli gegen den Papst Leo X., weil der Bruder des Kardinals nicht ohne Schuld des Papstes aus Siena verjagt worden war: sie bestachen zu diesem Zwecke den Arzt des Papstes, der dem letztern Gift beibringen sollte. Die Verschwörung wurde jedoch entdeckt, der Arzt grausam hingerichtet, den zwei Kardinälen, wie auch dem Kardinal Raffaello Riario, der um die Sache gewusst haben soll, die Kardinalswürde genommen und über sie alle lebenslänglicher Kerker verhängt; den Petrucci fand man im Gefängnis tot, der Kardinal Sauli konnte sich mit vielem Gelde loskaufen, und Riario seine frühere Kardinalswürde durch grosse Geldsummen wieder erlangen. Im Jahre 1522 wurde in Florenz eine Verschwörung gegen den Kardinal Giulio de'Medici, den

spätern Papst Clemens VII., entdeckt: die Hauptteilnehmer derselben waren der Dichter Luigi Alamanni, Jacopo da Diacceto und Zanobi Buondelmonti. Luigi Alamanni konnte noch nach Venedig fliehen und sich von dort nach Frankreich begeben; Buondelmonti floh nach Garfagnana zu dem ihm befreundeten Dichter Lodovico Ariosto; der siebenundzwanzigjährige Jacopo da Diacceto, öffentlicher Lehrer am Studio zu Florenz, wurde, wie auch ein Vetter des Luigi Alamanni, gefoltert und hingerichtet.

XI. Es lag in den Sitten der Italiener, dass der einzelne Mensch sich das Recht zusprach, nach persönlichem Ermessen zu handeln. Wie im Mittelalter, so wurde auch noch in der Zeit der Renaissance in Italien von der Vendetta immerfort Gebrauch gemacht. Selbst unter Künstlern herrschte nicht selten blutige Fehde, Rachsucht und Gewalttätigkeit. Als der Maler Lippo Fiorentino, ein streitsüchtiger Mensch, einen Widersacher einmal bei Gerichte tief verletzt hatte, wurde er eines Abends, als er nach Hause zurückkehrte, von seinem Gegner überfallen und durch Messerstiche tödlich verwundet. Der Maler Parri Spinelli aus Arezzo ward, während er in der Kirche S. Domenico daselbst malte, von Verwandten, mit denen er Streitigkeiten hatte, überfallen und nur der Hilfe Herbeieilender hatte er es zu verdanken, dass er mit heiler Haut davonkam. Die Ursache des Todes des Malers Masaccio wurde von vielen der Vergiftung durch einen Nebenbuhler zugeschrieben. Auch von Baldassare Peruzzi glaubte man, er sei an Gift gestorben, das ihm von einem

Nebenbuhler, welcher nach seiner Stellung trachtete, beigebracht worden war. Ortolano, ein Maler aus der Schule von Ferrara, hatte in seiner Jugend Totschlag begangen. Niccolò Pizzolo, der Maler aus der Schule des Squarcione, von welchem einige Fresken in der Kirche der Eremitani zu Padua herrühren, war als Raufbold bekannt und starb auch eines gewaltsamen Todes. Ein Schüler des Perugino wurde aus Florenz verbannt, da er bereits verschiedene Excesse und Verbrechen begangen, in Rom einen Landsmann erschlagen und an andern Orten verschiedene Personen verwundet hatte. Selbst Pietro Perugino war der Vendetta nicht abgeneigt: er lauerte einmal in Florenz einem Feinde auf, wofür er zu einer Geldstrafe verurteilt wurde.

Der Bildhauer Pietro Torrigiani war von so leidenschaftlichem Charakter, dass er bei der geringsten Gelegenheit mit seinen Nebenbuhlern handgemein werden konnte. Er selbst erzählte später dem Benvenuto Cellini, wie er in seiner Jugend dem jungen Michelangelo einen so gewaltigen Faustschlag auf die Nase versetzt habe, dass er dabei fühlte, wie unter seiner Faust das Nasenbein und der Knorpel weich wurden wie eine Oblate — *come se fusse stato un cialdone.* Dieser Torrigiani nahm später an den Kriegsunternehmungen des Cesare Borgia in der Romagna teil.

Wegen der geringsten Kleinigkeit konnte es selbst in der Kirche während der Messe zu Gewalttätigkeiten kommen: so wurde der Maler Il Rosso im Dome von Città di Castello, wo er damals malte, wegen eines seiner Gesellen, der sich wäh-

rend der Messe irgend einen Spass erlaubt hatte und dieserhalb von einigen Priestern zurechtgewiesen wurde, mit diesen handgemein, wobei die blanken Waffen gezogen wurden.

Der Bildhauer Leone Leoni, ein Freund und Landsmann Pietro Aretinos, der von einem deutschen Juwelier in Rom beleidigt worden war, verunstaltete diesem durch einen Hieb das Gesicht in erschreckender Weise, und wurde dafür zur Galeerenarbeit verurteilt, erhielt aber vom Dogen Andrea Doria, auf Verwendung des Pietro Aretino, wieder die Freiheit. Seinen Nebenbuhler Benvenuto Cellini hatte er schon früher einmal vergiften wollen. In Venedig liess er einige Jahre nach seiner Befreiung einen seiner Schüler durch einen Meuchelmörder überfallen. Wie wohl Leone Leoni den Tizian, welcher ihm viel Gutes erwiesen hatte, seinen Wohltäter nannte und auch Tizian ihn als seinen Freund betrachtete, stand er doch nicht an, Tizians Sohn Orazio, der einmal in Mailand bei ihm im Hause wohnte, mit einem Dolche zu überfallen und ihm starke Wunden beizubringen.

Benvenuto Cellinis Selbstbiographie enthält nur das, was damals in mehr oder minder scharfer Ausprägung auch seinen Zeitgenossen eigen gewesen sein muss. Der Geschichtsschreiber Nardi erzählt folgende Begebenheit: Während der Plünderung von Prato im Jahre 1512 wurde von einem spanischen Krieger eine Frau aus Prato entführt, deren Mann sich damals in den Händen der Feinde befand. Als nun der Spanier mit der Entführten sich in Parma niederliess, beschloss die Frau sich zu befreien; sie

durchschnitt des Nachts ihm, während er fest schlief, den Hals, nahm sein ganzes Geld und alle seine Kostbarkeiten mit sich, bestieg eines seiner besten Pferde und kam so über die Berge nach Toskana. In Prato angelangt, ritt sie nach der Bottega ihres Mannes, rief ihn heraus und fragte ihn, ob er sie kenne. Auch fragte sie ihn, ob er ihr verspreche, sie wieder als seine Frau aufzunehmen und in aller Liebe zu behandeln, wenn sie ihm fünfhundert Goldgulden als neue Mitgift und Entschädigung für ihre gewaltsam geraubte Tugendhaftigkeit bringe. Sie wurde hierauf nicht nur von ihrem Manne liebevoll aufgenommen, sondern auch von allen andern Frauen der Stadt Prato in grossen Ehren gehalten. Die Novellen der Renaissance sind in ihren Schilderungen der vielen persönlichen Racheakte nur der Spiegel der damaligen Wirklichkeit.

Francesco Maria della Rovere, der Neffe des Papstes Julius II. und als Adoptivsohn des Guidobaldo von Urbino später Herzog von Urbino, war darüber aufgebracht, dass seine jüngste Schwester Costanza Liebesbeziehungen mit einem Hauptmann aus Verona unterhielt, und zwar nicht ohne Folgen, so dass der Herzog Guidobaldo in ihre Verheiratung mit ihm einwilligen musste. Der jugendliche Francesco Maria hielt es für angebracht, den Mann seiner Schwester vor seinen eigenen Augen ermorden zu lassen. Während der Liga von Cambrai waren zwischen dem jungen Francesco Maria, der damals General des Kirchenstaates war, und dem Kardinal Alidosio, welcher sich der besondern Gunst des Papstes Julius II. erfreute, Miss-

helligkeiten ausgebrochen. Aus verletztem Ehrgefühl erdolchte Francesco Maria im Frühling des Jahres 1511 den Kardinal auf offener Strasse in Ravenna. Er musste sich zwar in Rom vor einem Tribunal von vier Kardinälen rechtfertigen, doch wurde noch Ende desselben Jahres seine Unschuld feierlich verkündet.

Dieser Francesco della Rovere war sonst im Leben ein Ehrenmann. Auch der Kardinal Ippolito d'Este, welcher seinen Bruder blenden liess, wird von Baldassare Castiglione als Muster eines wohlgeborenen Menschen geschildert: durch seine vornehmen Sitten — *graziosi costumi,* durch die Art, wie er sprach, wie er sich in Gesellschaft bewegte und durch seine Liebenswürdigkeit wusste er jedermann für sich einzunehmen.

b) Sitten

I. Über Ehe und Beziehungen der Geschlechter herrschte in der Renaissance in den obern Ständen und überhaupt unter den Gebildeten eine grosse Freiheit in der Auffassung. Das sexuelle Problem erregte die öffentliche Meinung nicht; man schätzte die Treue und Sittenreinheit als eine hohe Tugend, nicht aber war sie eine gewöhnliche Forderung. Zweifelsohne gab es auch damals Muster eines reinen Lebenswandels, die aber so wenig wie nur möglich von sich reden machten.

Die Humanisten dachten von der Ehe sehr geringschätzig und erblickten in derselben eine überflüssige Fessel, eine Last für die Freiheit des Geistes, ohne freilich dabei irgend an Überwindung ihrer Neigungen zu denken. Petrarca bemerkt einmal in einem Briefe: diejenigen sollen sich mit Frauenliebe abgeben, die daran Vergnügen finden, immer in der Nähe einer Frau zu sein und lange schlaflose Nächte in ihren Umarmungen zuzubringen und nur von der Kinderzeugung die Erhaltung ihres Namens erwarten. In seinem Buche von den Heilmitteln in Glück und Unglück bezeichnet Petrarca die Ehe als eine Fessel, von der der Tod allein befreien könne, und zugleich als ein wesentliches Hindernis wahrer Freundschaft.

Auch Boccaccio bekundet eine ausgesprochene Abneigung gegen die eheliche Verbindung. Der Humanist Niccolò Niccoli nahm keinen Anstand, mit einer ‚donna di tempo' in freier Liebe zu leben, und sein Freund, der durch seine grosse Frömmigkeit und Gelehrsamkeit bekannte Mönch Ambrogio Traversari, missbilligte dies Verhältnis nicht. Die meisten hervorragenden Künstler der Renaissance waren unverheiratet geblieben: so Brunellesco, Donatello, Masaccio, L. B. Alberti, Luca della Robbia, Piero della Francesca, Andrea del Verrocchio, Botticelli, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafael.

Humanisten, Geistliche, Päpste, Fürsten — alle hatten sie uneheliche Kinder, woran die gesellschaftliche Sitte nichts auszusetzen fand. Bezeichnend für die Sitten jener Zeit ist folgendes von Machiavelli erzähltes Vorkommnis: Der durch Caneschi ermordete Annibale Bentivoglio von Bologna hinterliess einen sechsjährigen Knaben. Da nun die Partei der Bentivogli eines Blutsverwandten des Annibale bedurften, um demselben bis zur Grossjährigkeit des Sohnes des Annibale die Regierung der Stadt anzuvertrauen, schlug Francesco, Graf von Poppi, den Bolognesen einen unehelichen Sohn des Ercole Bentivoglio, eines Vetters des Annibale, als Regenten vor: er erzählte ihnen, wie Ercole etwa zwanzig Jahre zuvor, während er sich zu Poppi aufhielt, mit einem Mädchen des Castells ein Verhältnis gehabt, und das Mädchen ihm einen Sohn namens Santi geboren habe. Zu diesem Santi, der damals bei einem Onkel in Florenz lebte, wurden nun Bürger abgeordnet, um ihn als Regenten nach Bologna zu

berufen. Philippe de Commynes bemerkt: ‚Im Lande Italien macht man gar keinen Unterschied zwischen einem unehelichen und einem ehelichen Kinde.' Nichts war damals auch leichter, als uneheliche Kinder legitimieren zu lassen. Niccolò III., Marchese von Ferrara, der Gatte der durch ihr tragisches Schicksal bekannten Parisina, soll eine überaus grosse Zahl natürlicher Kinder gehabt haben. Die Herrscherfamilien der Este, der Visconti, der Sforza, der Malatesta und der Medici waren reich an illegitimen Kindern. Selbst einer der Päpste der Renaissance, Clemens VII., war ein unehelicher Sohn des Giuliano de'Medici, des in der Verschwörung der Pazzi ermordeten Bruders Lorenzos. Verschiedene Päpste und Kardinäle hatten Sprösslinge, die sie bald als Nepoten bezeichneten, bald auch offen als ihre eigenen Kinder anerkannten. Alexander VI. aus dem Hause Borgia hatte als Kardinal von der Römerin Vanozza vier Kinder, darunter seinen Sohn Cesare und seine Tochter Lucrezia. Auch der Papst Julius II. hatte als Kardinal Töchter. Verschiedene hervorragende Künstler und Gelehrte der Renaissance waren selbst uneheliche Kinder, so Vittorino da Feltre, Leonardo da Vinci, Pomponius Laetus, der Schriftsteller Francesco Sansovino, ein Sohn des Bildhauers Jacopo Sansovino.

II. Der Klerus gab durch seine Sitten gemeinhin kein Beispiel der Reinheit, und wenn es in der Geistlichkeit auch damals an musterhaften Menschen nicht gebrach, so hielten sich doch viele Priester, besonders aber verschiedene höhere Würdenträger der Kirche, an die von ihnen gemachten Gelübde nicht: die

sittlichen Verirrungen manches Papstes und vieler Kardinäle und anderer Prälaten lagen zu offen zutage, als dass der Widerspruch zwischen dem, was die Vertreter der christlichen Lehre sein sollten, und dem, was sie in Wirklichkeit waren, nicht hätte schroff hervortreten müssen. Die Sitten der hohen Geistlichkeit waren noch immer keine andern geworden, wie sie am päpstlichen Hofe zu Avignon zu Zeiten Petrarcas waren; in mancher Hinsicht hatten sie sich sogar verschlimmert. Viele hohe Würdenträger der Kirche der Renaissance müssen in ihrer Lebensansicht sich nicht besonders von der jenes Synesius, des Bischofs von Ptolemais aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, unterschieden haben, welcher Vorlesungen bei Hypatia gehört hatte, ein eifriger Liebhaber von Pferden, Jagd und epikurischer Philosophie war, dies alles mit seinem Bischofsberufe sehr wohl vereinbar fand und selbst erklärte, dass, wenn seine Lebensansicht mit dem Christentum nicht verträglich sein sollte, er das Christentum aufgeben würde. ‚Wenige,' schreibt einmal Poggio, ‚kämpfen heutzutage um des Evangeliums willen; die meisten dagegen wollen nur Musse und Reichtümer.' Der Kardinal Aeneas Sylvius Piccolomini, der spätere Papst Pius II., meinte jedoch, die Geistlichkeit, die sich aus Menschen so verschiedener Art zusammensetze, müsse naturgemäss neben der höchsten Tugend auch das niedrigste Laster aufweisen. Stammt auch vieles in den Berichten zeitgenössischer Chronisten, besonders in denen des Platina und des Infessura, von ihren persönlichen Abneigungen, so bleibt doch noch manches

sowohl in ihren Berichten, als auch in denen vorurteilsfreierer Zeitgenossen, was schwere Schatten auf die Lebensführung der damaligen hohen Geistlichkeit wirft.

Bei der elementaren Leidenschaftlichkeit, die in der Zeit der Renaissance mehr als in jeder andern Epoche hervortrat, muss es als ausgemacht gelten, dass auch im Gebiete des Liebeslebens Verirrungen krankhafter Art nicht ausbleiben konnten, und tatsächlich werden solche vielen Humanisten sowohl, als auch Päpsten und Kardinälen, von den Zeitgenossen nachgesagt.

Schon Innocenz VIII. erlaubte sich, zu den Gastmählern im Vatikan Frauen einzuladen, wodurch die am päpstlichen Hofe von jeher geltende Sitte verletzt wurde. Auf den Papst Innocenz VIII. übte seine Nichte Leonora eine grosse Anziehungskraft aus, und sie wurde ihres Einflusses wegen die Päpstin genannt. Ein Jahr, ehe der Kardinal Borgia Papst wurde, trat derselbe als Sechzigjähriger in Beziehungen zu der siebzehnjährigen Giulia Farnese, der Frau des Orsino Orsini, und sie schenkte ihm bald darauf eine Tochter Laura. Die schon etwas gealterte Vanozza de'Cattani verheiratete er mit Carlo Canale, einem Gelehrten aus Mantua.

Die Simonie des Alexander VI. Borgia war überall bekannt: er ernannte Kardinäle gegen hohe Bezahlung, hielt niemals die von ihm eingegangenen Versprechungen, so dass der Kardinal Ägidius von Viterbo sagen konnte, unter diesem Papste habe es weder Gesetz, noch Recht gegeben, sondern Gold,

Macht und Venus hätten die Herrschaft geführt. Seine Tochter Lucrezia hatte er als Kardinal mit einem Spanier verheiratet; gegen eine Entschädigung von dreitausend Dukaten willigte der Mann der Lucrezia in die ihm vorgeschlagene Ehescheidung ein, worauf der Papst seine Tochter mit Giovanni Sforza von Pesaro verheiratete, von dem sie sich aber auch wieder scheiden liess, wobei als Grund angegeben wurde, dieser Giovanni Sforza sei *impotens et frigidus natura.*

Offen vor dem ganzen Volke nahmen sich der Papst, die Kardinäle und Prälaten jede Freiheit heraus, verkehrten mit Kurtisanen und beteiligten sich häufig an den lascivsten Belustigungen. Unter Julius II. fanden in einem Hofe des Vatikans Stierkämpfe statt. Es war auch etwas Gewöhnliches, dass Päpste, Kardinäle und hohe Geistliche Jagden veranstalteten oder sich in Maskenbelustigungen gefielen. Vom Kardinal Alidosio, dem Günstling des Papstes Julius II., berichtet Landucci in seinem Tagebuch, er habe die Tochter eines ehrenwerten Florentiners aus altem Geschlecht, die Frau eines angesehenen Mannes, nach Bologna entführt, wo er dazumal als Vertreter der Kirche lebte, und dies habe in Florenz einen grossen Skandal hervorgerufen. Der Papst Leo X. war ein leidenschaftlicher Jagdliebhaber und Freund von Maskeraden, Spielen und Hofnarren. Stierkämpfe, wie auch Kämpfe nackter Männer wurden unter ihm nicht selten in den Vorhöfen des Vatikans veranstaltet. Kardinal Bibbiena, der Freund des Papstes Leo X., machte der Alda Boiarda offen den Hof. Mit der berühmten Courtisane Imperia

pflegten mehrere Kardinäle Umgang. Ein Typus gewisser Geistlicher jener Zeit war Jacopo Caviceo, der mit seinem Vorgesetzten, dem Bischof von Parma, in ständigem Streite lag: als er einmal von seinem Bischof gefangen gehalten wurde, befreiten ihn verschiedene, ihm befreundete Geistliche von Parma mit Waffengewalt. Aber auch der Bischof scheute sich nicht, einen Meuchelmörder gegen Caviceo auszuschicken. Von diesem Caviceo stammt auch das zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts weit verbreitete und in verschiedene fremde Sprachen übersetzte erotische Buch *Il Peregrino*, welches der Lucrezia Borgia, der weisen und sittsamen — der *savia, dotta, accostumata e bella* — gewidmet ist.

Die meisten der hohen Geistlichen galten als vollendete Weltmänner und waren oftmals in allerhand Liebeshändel verwickelt und mit allen Gebrechen und Lastern jener Zeit behaftet, ohne dass sie dies auch irgendwie zu beschönigen suchten. Als mit dem Heere des französischen Königs Carl VIII. die bereits früher hie und da hervorgetretene Lustseuche in abschreckender Weise um sich zu greifen anfing, verfielen der ‚französischen Krankheit' nicht nur weltliche, sondern auch geistliche Würdenträger: nicht nur Herzog Alfonso I. von Este, Marchese Francesco Gonzaga und Cesare Borgia, sondern auch verschiedene Prälaten und Kardinäle, wie Ascanio Sforza und Giuliano della Rovere, der spätere Papst Julius II.

III. Der Kirchenstaat trieb zur Zeit der Renaissance eine weitgehende Politik und war durch seine Lage inmitten der andern italienischen Staaten

darauf angewiesen, durch kriegerische Unternehmen und Eroberungen seine bereits erworbene Macht zu erhalten, und verschiedene Päpste strebten darnach, dieselbe zu vergrössern. Von Julius II. schrieb ein venetianischer Gesandter: ‚Der Papst will Herr und Meister der ganzen Weltpolitik sein — *maestro del giuoco del mondo.*' Kardinäle und Bischöfe verdankten oft ihre Würden mehr den Rücksichten der Politik als ihrer Befähigung zum geistlichen Stande: wurden doch nicht selten sogar Knaben und Jünglinge zur Kardinalswürde erhoben, wenn der Papst sich dadurch eine einflussreiche Herrscherfamilie verpflichten oder durch Verleihung von Würden an seine Verwandten die Macht der eigenen Familie befestigen wollte: so wurde Giovanni di Aragona, der Sohn des Königs Ferdinand I. von Neapel, unter dem Papst Sixtus IV. im Alter von zwölf Jahren Kardinal; seinem Nepoten Raffaello Riario erteilte dieser Papst die Kardinalswürde, als jener siebzehn Jahre alt war. Ippolito d'Este, der Sohn des Herzogs Ercole I. von Ferrara, wurde schon mit sieben Jahren Erzbischof und im Alter von vierzehn Jahren vom Papst Alexander VI. zum Kardinal ernannt. Im Alter von dreizehn Jahren wurde Giovanni, der Sohn des Lorenzo de'Medici und spätere Papst Leo X., von Innocenz VIII. zur Kardinalswürde erhoben. Ippolito d'Este, der Sohn des Herzogs Alfonso I. und der Lucrezia Borgia, war bereits in seinem zehnten Lebensjahre Erzbischof von Mailand; Alessandro Farnese, der Sohn des Pier-Luigi und Enkel des Papstes Paul III., wurde im Alter von vierzehn Jahren von Clemens VII. zum Bischof und gleich

darauf von seinem Grossvater zum Kardinal erhoben; Pier-Luigi Farnese konnte sogar seinen Vater, den Papst Paul III., darum angehen, den Pietro Aretino zum Kardinal zu ernennen.

Wer im Interesse des Kirchenstaates handelte, musste auch naturgemäss als Freund der Kirche betrachtet werden, ohne Rücksicht auf die Eigenschaften seines Charakters oder auf seine wirkliche Gesinnung. Die Condottieri wussten, wie sehr der Papst, gleich allen andern damaligen Machthabern oder Tyrannen, ihrer bedurfte, und dass es sich dabei gar nicht um die persönliche Gesinnung handeln konnte, denn die meisten Condottieri waren sogar ausgesprochene Feinde der Kirche: Braccio da Montone sagte geradezu, dass alle Gesetze der Kirche auf nichts anderes ausgingen, als dem Laien zu nehmen und dem Klerus zu geben — *torre ai laici e dare ai cherici.* Sigismondo Malatesta ward wegen seiner offenen Feindseligkeit gegen die Kirche in den Bann getan. Als aber der Papst Paul II. es im Interesse des Kirchenstaates fand, den Condottiere von Rimini in seine Dienste zu nehmen, wurde dieser nunmehr als Freund der Kirche behandelt.

IV. Vergebens traten die Päpste der Renaissance zu wiederholten Malen gegen die weit um sich greifende Unsittlichkeit des Klerus hervor. Schon der Theologe Nicolaus von Clemangis zeichnete in seiner Schrift vom Untergang der Kirche die Sitten der Klöster in den allergrellsten Farben, indem er behauptete, zu seiner Zeit eine Jungfrau ins Kloster gehen lassen sei gleichbedeutend damit, aus derselben

eine Dirne zu machen. Mancher wurde Mönch ohne jeden innern Beruf, wie z. B. der Maler Fra Filippo Lippi, der als Knabe von seiner mittellosen Tante ins Kloster gegeben ward, weil sie ihn daselbst versorgt wusste. Als junger Mann brach er das Gelübde, trat aus dem Kloster aus, trug aber, wie es scheint, mit Erlaubnis seiner Vorgesetzten noch immer das Mönchskleid und galt nach wie vor als Frate. Als er einmal für ein Nonnenkloster in Prato eine Altartafel malte, erregte eine junge Nonne, die Florentinerin Lucrezia Buti, seine Aufmerksamkeit. Er bat die Priorin, sie möge ihm erlauben, das schöne Mädchen näher zu betrachten; dabei erglühte er zu Lucrezia in solcher Liebe, dass er sie am Tage, da sie ausging, den Gürtel der heiligen Jungfrau zu verehren, entführte: sie blieb in seinem Hause und gebar ihm einen Sohn Filippino, den bekannten Maler. Auch Lucrezia war nach dem Tode ihres Vaters wegen Armut der sehr zahlreichen Familie ins Kloster gegangen. Sie kehrte von ihrem Geliebten wieder ins Kloster zurück, um es jedoch noch einmal zu verlassen.

Verschiedene Geistliche machten sogar aus der damals herrschenden Korruption ein Geschäft, indem sie die Rolle von Zuhältern spielten. ‚Von dem allerhöchsten bis zum geringsten,' berichtet der päpstliche Cermonienmeister Burchard, ‚halten sie Konkubinen, die einen geheim, die andern offen. Wenn Gott dem nicht abhilft, so wird diese Verderbnis noch bis zu den Mönchen dringen, wiewohl die Klöster in Rom fast alle schon zu öffentlichen Häusern geworden sind, ohne dass dagegen Wider-

spruch erhoben würde.' In einem Briefe an seinen Sohn, den jugendlichen Kardinal Giovanni, nennt Lorenzo de'Medici das damalige Rom eine Kloake — *sentina di tutti i mali.* Und Savonarola sagte in einer Predigt: wer rechtschaffen leben wolle, der solle ja nicht nach Rom gehen und mit den Prälaten verkehren. Tausende von Mönchen und Nonnen lebten noch in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts ausserhalb der Klostermauern. Öfters wurde darüber Klage geführt, dass die Mönche und Nonnen ihre Gelübde in Anstoss erregender Weise brächen, so im Jahre 1468 vom Consiglio dei Signori zu Genua. Vergebens forderten die Bessern aus der Geistlichkeit eine tiefgehende Reform der Klostersitten. Die päpstlichen Erlasse blieben unbeachtet. Den Inhalt des Breve des Papstes Alexander VI. im Jahre 1497 zur Besserung der Sitten in den Klöstern von Genua sah sich der Papst Clemens VII. und noch später der Papst Julius III. zu wiederholen genötigt. In Reggio wurden die Franciskanermönche wegen grober Verstösse gegen die gute Sitte aus der Stadt verjagt, was auch später mit den Dominikanermönchen daselbst geschah, indem die Bürger Sturm läuteten und die Ausweisung sowohl der Schuldigen als der Unschuldigen verlangten. Da der Klerus nicht unmittelbar unter der weltlichen Gerichtsbarkeit stand, war auch das Vorgehen gegen denselben häufig mit Schwierigkeiten verknüpft, worüber Lodovico Ariosto zur Zeit, wo er Gouverneur von Garfagnana war, in seinen Briefen an Alfonso I., Herzog von Ferrara, zu wiederholten Malen Klage führte: der Bischof von Lucca hätte

einem notorischen Taugenichts von einem Geistlichen, der manches Verbrechen auf dem Gewissen hatte, *con poca acqua* Absolution erteilt; ebenso hätte schon früher einmal ein anderer Bischof einen Geistlichen, der ebenfalls Totschlag begangen hatte, ohne weiteres in Freiheit gesetzt.

V. Ein von jeder Prüderie freier Ton herrschte die Renaissance hindurch im Umgang. Dort wo der Nordländer entweder innig oder rauh ist, hält der Südländer vermöge seiner plastischen Natur bei all seiner Leidenschaftlichkeit, eine gewisse Mitte ein. Zwischen Tugend und Laster gibt es für sein naiveres Urteil noch vermittelnde Stufen. Es lag nicht im Charakter der Menschen der Renaissance, der verletzten Tugend, selbst nicht nach aussen hin, einen Tribut zu zollen: die Naturwüchsigkeit aller Lebensäusserungen kennt wohl den Unterschied zwischen Gut und Böse, nicht aber auch die Furcht vor der öffentlichen Meinung. Man fasste die Mannigfaltigkeit aller Lebensgegensätze und die Verschiedenartigkeit der Charakteranlagen als zum Leben notwendig gehörend auf, und man suchte sie nicht in abstrakte Sätze zu bringen, die das menschliche Handeln leiten und überwachen sollten. Man scheute nicht die stark hervorbrechenden Instinkte und Leidenschaften und man wollte nicht die üppige Vegetation der so verschiedenartigen Triebe mit der Gartenscheere beschneiden. Neben der Naturwüchsigkeit des Handelns ging bei den Gebildeten der Renaissance ein feiner ästhetischer Sinn einher, wie auch die plastische Klarheit einer entwickelten Intellektualität. Den Typus des gebildeten und zu-

gleich kräftigen Menschen idealisiert Baldassare Castiglione in seinem Buche *Il Cörtigiano,* von dem noch Torquato Tasso bemerkt: es verdiene, in allen Zeiten hochgehalten zu werden, solange es Höfe, Fürsten, Frauen und Ritter geben werde, und solange Tapferkeit und Ritterlichkeit in den menschlichen Seelen eine Herberge finden werden. Das Ideal des Cortegiano, des vollendeten Gentiluomo, ist das Gleichgewicht zwischen den körperlichen und geistigen Fähigkeiten, eine Vielseitigkeit der Interessen und Neigungen, das Vermögen, über alles ein Urteil abzugeben, über Wissenschaften sowohl als Künste, eine gewisse Fertigkeit im Sprechen, Schreiben, Zeichnen, Malen, Musizieren, so dass er in allen Sätteln gerecht sei — *di sorte che tutto 'l possibile a lui fosse facile.*

Die Hüllen, die man um die Dinge im geselligen Verkehr, im Briefwechsel, in der literarischen Äusserung warf, waren weder schwer noch dicht und liessen die Wirklichkeit im vollen Lichte durchscheinen: man besprach und schilderte verschiedene Lebenserscheinungen ohne gewollte Zurückhaltung, denn es war erlaubt, alles offen zu sagen, ohne zur mildernden Wirkung des Humors seine Zuflucht zu nehmen. Beim Lesen der Briefe und Aufzeichnungen aus jener Zeit hat man die Empfindung, dass diese Menschen wohl schlau ihre mit dem Ehrgeiz und Machtgelüste verknüpften Ziele, nicht aber auch ihr Empfinden zu verbergen trachteten. Die Menschen der Renaissance waren gewohnt, sich selbst als ein Stück Natur zu betrachten und von ihren eigenen Handlungen rückhaltlos zu sprechen: man denke an die Briefe des

Aeneas Sylvius Piccolomini, des spätern Papstes Pius II., besonders an jenen Brief, worin er die Sitten der Stadt Wien beschreibt, oder an die Art, wie er dem Vater sein Abenteuer mit der Engländerin Elisabeth erzählt. Man denke auch an die autobiographischen Aufzeichnungen des Francesco Guicciardini, worin er mit grösster Offenheit von den Charaktereigenschaften seiner Vorfahren und von sich selbst wie von einem Fremden spricht, oder an die grosse Natürlichkeit und Ungeniertheit in den Selbstbiographien des Benvenuto Cellini und des Hieronymus Cardanus.

Hierin standen die Frauen den Männern nicht nach: mit welcher Natürlichkeit beschreibt z. B. Lucrezia Tornabuoni in einem Briefe an ihren Mann Piero de'Medici ihre spätere Schwiegertochter Clarice Orsini: ‚Donnerstag morgens begegnete ich der Madonna Maddalena Orsini, der Schwester des Kardinals, die ihre Tochter bei sich hatte, ein Mädchen von etwa sechzehn Jahren. Dieses war nach römischer Art gekleidet und in ein Tuch gehüllt; sie schien mir darin sehr schön, gross und von weissem Teint; da aber das Mädchen verhüllt war, so konnte ich sie nicht nach Wunsch betrachten. . . . Gestern sah ich dasselbe in einem engen Kleide nach römischer Art und ohne Tuch und während unserer Unterhaltung konnte ich das Mädchen genau in Augenschein nehmen: dasselbe ist von annehmbarer Grösse und, wie gesagt, von weissem Teint und hat ein recht anmutiges Benehmen; auch ist sie sehr bescheiden und würde sich sehr schnell in unsere Sitten finden. Ihr Haar ist reich und zwar

nicht blond, da es in Rom überhaupt keine Blondinen gibt, es spielt aber ins Rötliche. Ihr Gesicht ist etwas rundlich, missfällt mir aber nicht. Ihr Hals ist angemessen schlank, fast etwas zu mager oder, besser gesagt, zu zart. Ihren Busen konnte ich nicht sehen, da hier alles geschlossene Kleider trägt, aber er scheint wohlgeformt zu sein — *mostra di buona qualità.*' Die fromme Alessandra Macinghi beschreibt in einem Briefe an ihren Sohn Filippo Strozzi ein Mädchen, das sie ihm als Braut zugedacht hat, wobei sie nicht unterlässt, auch von den *buone carni* derselben zu sprechen.

VI. Wie der Mann nur vermöge seiner Kraft und seiner Fähigkeiten bis zu den Höhen des gesellschaftlichen Lebens emporsteigen konnte, so war es auch der Frau erlaubt, ohne Rücksicht auf ihre Abkunft, nur mit Hilfe ihrer Bildung, ihrer Reize und ihrer Begabung, sich Stellung und Ansehen zu verschaffen. Die Frauen der Renaissance begnügten sich nicht mit einer allgemeinen Bildung, sondern eigneten sich nicht selten auch gründliche humanistische Kenntnisse an. In einem Briefe aus dem Jahre 1435 spricht Ambrogio Traversari seine Bewunderung aus, mit welcher Fertigkeit die zehnjährige Cecilia Gonzaga, eine Schülerin des Vittorino da Feltre, die griechische Sprache beherrsche. Costanza Varano wie auch Ippolita, die Tochter des Francesco Sforza und Gemahlin des Alfonso d'Aragona, zeichnete sich durch vollendete humanistische Bildung aus, ebenso Battista Sforza von Pesaro, eine Nichte des Francesco Sforza und Gemahlin des Herzogs Federigo von Urbino: Ippolita hielt auf dem Kongress zu Mantua

zu Ehren des Papstes Pius II. eine lateinische Rede. Die drei Töchter des Grafen Matteo Maria Boïardo waren bekannt durch ihre vielseitige Bildung. Alessandra Scala, die Tochter des Bartolommeo Scala, des humanistisch gebildeten Kanzlers von Florenz, schrieb ebenso gut griechisch wie Latein. Von der Gelehrsamkeit der Venetianerin Cassandra Fedele war Angelo Poliziano so begeistert, dass er sie einmal mit den Musen und Sibyllen, mit Pythia und zugleich mit Aspasia, Corinna und Sappho vergleicht. Die Einladung der Königin von Neapel, dort ihren Aufenthalt zu nehmen, musste sie ablehnen, da der Doge erklärte, die Lagunenstadt könne sich einer solchen Zierde nicht berauben lassen. Cassandra trat in ihrer Vaterstadt mit öffentlichen Reden auf, stand im Briefwechsel mit Königen, Päpsten und den hervorragendsten Männern. Sie verheiratete sich mit einem Arzt aus Vicenza und ging mit ihm nach Candia. Nach dem Tode ihres Gatten liess sie sich in Venedig nieder und starb daselbst im Alter von mehr als neunzig Jahren. — Isotta Nogarola aus Verona unterhielt Beziehungen mit den Gelehrten ihrer Zeit; ihre Briefe zeugen von einer nicht unbedeutenden Kenntnis der alten Klassiker. Cecilia Gallerani, die Geliebte des Lodovico il Moro, dichtete und befasste sich mit Philosophie und antiker Literatur. Ippolita Taurella, die schöne Gattin des Baldassare Castiglione, war ebenfalls eine Frau von hoher Bildung. Verschiedene Frauen der Renaissance nahmen an philosophischen Gesprächen Anteil und unterhielten sich über Plato und Aristoteles; sie bezeigten Liebe und Verständnis

für künstlerisches Schaffen und standen in Beziehungen zu den angesehensten Künstlern und Humanisten, worüber ihnen von Castiglione und Ariost hohe Anerkennung gespendet wird. Isabella d'Este, Marchesa von Mantua, die Tochter des Herzogs Ercole I. von Ferrara und seiner gebildeten Gattin Eleonora d'Aragona, war eine eifrige Kunstliebhaberin und Sammlerin von Kunstwerken; sie liess überall durch ihre Agenten Antiquitäten, Medaillen und Bücher aufkaufen und bestellte Bilder bei den hervorragendsten Malern. Die Anschaffung eines Kunstwerkes war für sie ein Ereignis, was sich besondern in ihrem Briefwechsel kundgibt: Humanisten wie Pietro Bembo und Mario Equicola mussten ihr den Inhalt für Gemälde angeben. — Die Dichterin Veronica Gambara, Gattin des Gilberto, des Herrn von Correggio, kannte gründlich verschiedene Sprachen; sie unterhielt freundschaftliche Beziehungen mit Pietro Bembo und den bedeutendsten Männern ihrer Zeit; der König Franz I. von Frankreich behauptete, er habe niemals eine so ganz und gar vollendete Dame gesehen; auch Ariost war von ihr begeistert, und Bernardo Tasso nannte sie den Glanz des weiblichen Geschlechtes und die Zierde der toskanischen Musen. Gaspara Stampa von Padua ist neben Vittoria Colonna die feinsinnigste Dichterin des Cinquecento. Girolama Colonna, eine Enkelin des Fabrizio Colonna und der Giovanna d'Aragona, war berühmt durch ihre Gelehrsamkeit. Olimpia Morata aus Ferrara gehört zu den begabtesten und am tiefsten veranlagten Frauen der Renaissance; im Alter von nur neunundzwanzig Jahren starb sie

in Heidelberg, wohin sie nach tragischen Zwischenfällen ihrem Gatten, einem jungen deutschen Arzte, gefolgt war.

Bei der Vereinigung von Bildung und Reichtum in den adeligen und bürgerlichen Familien nahm der gesellige Umgang die Form von Salonunterhaltungen an, wobei die gebildete Frau sich besonders hervortun konnte. Baldassare Castiglione und Pietro Bembo haben den Ton, der in den hervorragendsten dieser Kreise herrschte, geschildert und als mustergiltig für einen derartigen geselligen Verkehr hingestellt.

Bei einigen Frauen der Renaissance zeigte sich auch eine überlegene Tatkraft und daneben ein hoher Verstand und rücksichtslose Entschlossenheit: Caterina Sforza, eine uneheliche Tochter des Galeazzo Maria, liess nach einer Verschwörung in Forli, der ihr Mann Girolamo Riario zum Opfer gefallen war, ihre Kinder, welche als Geiseln in den Händen ihrer Feinde zurückgeblieben waren, im Stich, weil sie sich dadurch in schlauer Weise wieder der Festung und zugleich auch der Herrschaft über die Stadt bemächtigen konnte. Sie erschien auf den Festungsmauern und gelobte, den Tod ihres Mannes grausam zu rächen, wobei sie, auf die von ihr verlassenen Kinder hindeutend, erklärte, sie habe noch die Fähigkeit andere in die Welt zu setzen.

Neben dem Typus des Mannweibs tauchte zu Anfang des Cinquecento der Typus der gebildeten Hetäre auf. Eine solche, die durch ihre hervorragende Bildung, schriftstellerische Begabung und besonders

durch ihre körperlichen Reize angesehene Männer ihrer Zeit zu fesseln wusste, war Tullia d'Aragona; sie wusste das Feuer der Liebe in manchem Herzen zu entfachen: Benedetto Varchi, der sie als eine Frau von grossem Geist und feinstem Urteil bezeichnet, sowie auch Bernardo Tasso und Jacopo Nardi gehörten zu ihren aufrichtigen Verehrern. Die *meretrix honesta* pflegte in ihrem Salon Männer aus den verschiedenen Gesellschaftsschichten zu versammeln: Kardinäle, Gesandte, reiche Kaufleute und Schriftsteller. Unter Julius II. und Leo X. besassen die gebildeten Hetären in Rom Paläste und Villen, Kunstwerke und Büchersammlungen. Bei feierlichen Anlässen traten sie mit ausgesuchtem Pomp auf. *Roma è terra da donne* heisst es in einem der *Ragionamenti* des Pietro Aretino. In Rom mache man gar keinen Unterschied zwischen einer ehrenwerten Frau und einer Hetäre, berichtet ein Zeitgenosse. Die schöne Courtisane Imperia machte sogar auf den frommen Sadoleto Eindruck, und Rafael soll sie auf seinem Parnass im Vatikan abgebildet haben. Ihr frühzeitiger Tod erregte in allen Kreisen der Stadt Rom allgemeine Teilnahme und Trauer, und ihr Leichenbegängnis war ein Stadtereignis. Als der Papst Leo X. im Jahre 1520 die Ausweisung der Courtisanen aus Rom anordnete, war die Verstimmung hierüber eine allgemeine, ja man behauptete, die ewige Stadt hätte dadurch einen ihrer grössten Reize eingebüsst. In Florenz standen die gebildeten Courtisanen, wie die Camilla von Pisa oder die Florentinerin Alessandra, im Briefwechsel mit angesehenen Männern; die Courtisane Barbara,

eine Florentinerin, war nicht nur wegen ihrer ausnehmenden Schönheit und musikalischen Begabung, sondern auch wegen ihrer feinen Gesellschaftsformen berühmt. In den Briefen der Courtisanen jener Zeit zeigt sich häufig die Einwirkung der Lektüre antiker Werke und zugleich das Bestreben, sich so gebildet und fein wie nur möglich auszudrücken.

Die *meretrix honesta* entsprach einer gewissen Seite in der Liebesauffassung derjenigen Gebildeten, in welchen Intellektualität vorherrschte und die doch das Bedürfnis nach Anregung in Frauengesellschaft empfanden: hier konnten sie mit der grössten Freiheit über alles reden, über Kunst, antike Dichtung und selbst über Philosophie, wobei freilich das Ganze mehr oder weniger auf Schöngeisterei hinauslief. Das Verlangen nach Unterhaltung und Mitteilung muss bei den Gebildeten etwas von einem unüberwindlichen Triebe an sich gehabt haben, wobei die damals herrschende Offenheit bei manchem bis zum gewollten Cynismus ging: Machiavelli oder Francesco Vettori drängen in ihren Briefen keine Bemerkung, die ihnen in die Feder kommt, zurück, wenn sie auch noch so cynisch ist.

VII. Alles, was in eine literarische Form gegossen werden konnte, wurde ohne Rücksicht auf den Inhalt für schicklich gehalten. Der Novellist Masuccio durfte einen Teil seiner sehr realistischen Novellen einer jungen, sittenreinen Frau, der Ippolita Sforza, der Gattin des Alfonso d'Aragona, widmen. Ein so unanständiges Buch wie der *Hermaphrodit*, dessen Verfasser Antonio Beccadelli aus Palermo

dasselbe dem Cosimo de'Medici gewidmet hatte, fand in den damaligen literarischen Kreisen eine grosse Verbreitung: Poggio, welcher zwar dem Verfasser empfahl, er möge künftighin ernstere Themata wählen, gab aber doch dabei zu, dass der Humanist Antonio Loschi, sein Freund, das Buch sehr gelobt habe. Auch der Humanist Guarino von Verona hatte anfangs für den Inhalt dieser Epigramme nur Lob, und Bartolommeo Capra, Erzbischof von Mailand, bewirkte kurz nach dem Erscheinen des Buches die Übersiedlung des Verfassers nach Pavia, woselbst er später den Lehrstuhl des Lorenzo Valla einnehmen sollte. Beccadelli, nach seiner Vaterstadt Palermo auch Panormita genannt, soll übrigens später das Erscheinen seines *Hermaphrodit* selbst bedauert haben, aber die Humanisten und die literarisch Gebildeten fanden doch an der Erneuerung des antiken Geistes auch von der lasciven Seite her Gefallen. Wiewohl Panormitas Epigramme in Ferrara, während daselbst das Konzil tagte, öffentlich den Flammen übergeben und auch sonst von Predigern, wie Bernardino da Siena oder Roberto da Lecce, vor ihren Zuhörern auf der Kanzel zerrissen wurden, so konnte doch, als in Verona ein Betrüger sich für den Verfasser dieses Buches ausgab, der angebliche Panormita von den Behörden der Stadt und den dortigen Gelehrten gefeiert werden. Selbst mancher ernste Mann war damals geneigt, zwischen dem noch so lasciven Erzeugnis der dichterischen Phantasie und der wirklichen Gesinnung des Dichters zu unterscheiden. Tatsächlich müssen wohl die Humanisten oft mit allen diesen Dingen nur

ein Spiel getrieben haben, indem sie die Dichter der antiken Decadence selbst noch zu überbieten suchten.

Nicht nur Fürstenhöfe waren gegen eine weitgehende und häufig auch cynische Offenheit unempfindlich, sondern auch hohe Würdenträger der Kirche und selbst Päpste fanden an zweideutigen Versen, schlüpfrigen Lustspielen und Malereien nicht wenig Gefallen: nicht nur Cieco da Ferrara konnte die starken Stellen seines *Mambriano* den versammelten Gästen am Hofe von Mantua vortragen, sondern selbst am Vatikan gerieten Leo X. und sein Hof in Entzücken beim Anhören des vom Kardinal Bibbiena verfassten Lustspiels *Calandria*. Diese Komödie wurde zum beliebtesten Stücke in der ersten Hälfte des Cinquecento: man führte es am Hofe von Urbino, in Rom, in Mantua, in Venedig auf und spielte es auch später vor den Gästen bei der Hochzeitsfeier der Caterina de'Medici. Als im Jahre 1519 das Lustspiel *I Suppositi* des Ariost mit einer von Rafael gemalten Scenerie am Vatikan aufgeführt wurde, stand der Papst Leo X. an der Türe des Saales und erteilte den eintretenden Gästen den Segen. Agostino Nifo widmete sein Buch *De Pulchro*, in welchem auch die schönen Körperteile der Giovanna d'Aragona erwähnt werden, dieser Dame selbst. Giovanni della Casa, der Verfasser des *Galateo*, Bischof von Benevent, war in seiner Jugendzeit als Verfasser obscöner Schriften bekannt: *puer peccavi, accusant senem.* Lodovico Bigi von Ferrara hatte seine Schrift *De prima nocte nuptiali* dem frommen Grafen Francesco della Miran-

dola gewidmet, in seinem Alter jedoch dichtete er fromme Lieder. Auch die später zu hohen Kirchenwürden gekommenen Matteo Bandello und Firenzuola schrieben Novellen im Geiste Boccaccios. Die *Cortigiana* des Pietro Aretino konnte der Verfasser Kardinälen widmen. Francesco Vettori beruft sich sogar einmal auf die Bibel, um die damals herrschende Lascivität zu entschuldigen: ‚Ist denn die heilige Schrift selbst nicht voll lasciver Geschichten? Finden sich denn im Buche der Könige nicht Verliebtheiten, Unzucht, Ehebruch, Betrügereien, Raub und Mord? Nichtsdestoweniger gibt man dieses Buch selbst jungen Mädchen in die Hände. Die Schlechtigkeiten, von denen ich in meinen Schriften erzähle, will ich nicht loben und beschönigen: ich verurteile sie vielmehr, und so werden meine Leser sich vor den Schlingen hüten, in welche die von mir beschriebenen Personen gefallen sind.‘

VIII. Es lag nahe, dass man auch in der bildenden Kunst an Gestaltungen lasciver Art Geschmack fand; der Künstler entnahm dabei oftmals die Auffassung mythologischer Gegenstände überdies der Verfallzeit, nicht der Blütezeit der antiken Kultur.

Häufig verlor man selbst bei der Darstellung von Gegenständen religiösen Inhalts und an Stätten kirchlicher Würde die scheidende Grenze zwischen antiker Mythologie und christlicher Symbolik. So nahm Filarete keinen Anstand, in den Reliefdarstellungen am mittleren Portale der Peterskirche neben Christus und den Gestalten der Evangelien auch Scenen aus den Metamorphosen des Ovid, den Ganymed, die Io, sogar die Leda anzubringen. Auf dem

von Antonio Pollajuolo verfertigten Grabdenkmal für Sixtus IV. ist die Theologie in Gestalt einer Diana mit einem Köcher dargestellt. An der Decke der Dombibliothek zu Siena brachte Pinturicchio Arabesken antiken mythologischen Inhalts an, wie Venus und Adonis, den Raub der Proserpina und Bacchanale. Daselbst liess auch der Kardinal Francesco Piccolomini die Gruppe der drei Grazien aufstellen, die sich früher in seinem eigenen Hause in Rom befunden hatte. Die Priorin Giovanna da Piacenza beauftragte Correggio, das Sprechzimmer des Nonnenklosters S. Paolo in Parma mit mythologischen Schilderungen, welche die Diana zum Gegenstande haben, und mit allerhand Amoretten auszuschmücken. Der ferraresische Maler Dosso Dossi soll unter einem Porträt der Laura Dianti, der Maitresse des Herzogs Alfonso I., die Anfangsbuchstaben der Worte aus dem Marienkultus gesetzt haben: *Quia fecit mihi magna qui potens est.*

Wie entwickelt der Schönheitssinn der damaligen Menschen war, dafür bietet ein Beispiel der Bildhauer Nanni Grosso, ein Schüler des Andrea del Verrocchio: als ihm auf seinem Sterbelager im Spital ein Holzkruzifix dargereicht wurde, welches roh und schlecht ausgeführt war, bat er inständigst, man möge es wegtun und ihm eines des Donatello bringen, da er sonst zur Verzweiflung gebracht werde. Dieses Schönheitsgefühl erstreckte sich auch auf die Sprache, so dass Pietro Bembo den Stil der Episteln Pauli als barbarisch und Geschmack verderbend bezeichnen konnte. Man ging mit dem Gedanken um, die schönen mittelalterlichen Hymnen durch solche

in einem reinern Latein geschriebene zu ersetzen, wozu unter Clemens VII. auch der Versuch gemacht wurde; die neuen Hymnen vermochten indes die alten niemals zu verdrängen.

Der Einfluss der lasciven Seite der spätern Antike tritt bei den Schülern Rafaels, zum Teil bei diesem selbst in der Ausschmückung des Badezimmers des Kardinals Bibbiena im Vatikan und hie und da auch in den Stuckdekorationen der Rafaelschen Loggien hervor. Giovanni da Udine, ein durchaus ehrenwerter und christlich gesinnter Mann, hat in der Loggia des Handelsherrn Agostino Chigi in Rom einen Kürbis als Priapos dargestellt, welch schlüpfrige Caprice Vasari zu einer naiven Bewunderung hinreisst. Giulio Romano schildert einmal, wie ein Jüngling und ein Mädchen einander im Bette umarmen, wobei eine alte Frau verstohlen der Scene zuschaut, welche Darstellung Vasari als sehr anmutig bezeichnet. Der Kupferstecher Marc Anton brachte eine Sammlung von Kupferstichen nach Zeichnungen des Giulio Romano zustande — *carte belle più che oneste,* wie Ariost sie nennt —, die nach Vasaris Beschreibung ‚die verschiedenen Arten, Bewegungen und Lagen' unanständiger Liebesscenen darstellten, zu denen Pietro Aretino Sonette anstössigen Inhalts schrieb, so dass Vasari ausruft: ‚Ich weiss nicht, was verletzender ist, die Zeichnungen des Giulio oder der Text des Aretino.'

Am Grabdenkmal des Papstes Paul III. Farnese, welches von Guglielmo della Porta ausgeführt wurde, sollen in den zwei Marmorstatuen der Klugheit und

der Gerechtigkeit die Mutter des Papstes und dessen Schwägerin Giulia abgebildet sein; die letztere als üppiges, nacktes Weib, welche Darstellung später so Anstoss erregend erschien, dass man sich veranlasst sah, die nackten Formen mit einer bronzenen Tunika zu verhüllen.

c) Pflege der Kunst

I. Achtung vor dem künstlerischen Schaffen und Würdigung desselben zeichnete die italienischen Städte schon im frühen Mittelalter aus. Die Gemeinwesen in Italien waren stolz darauf, prächtige Dome und öffentliche Gebäude mit dem grössten Aufwand aufführen und ausschmücken zu lassen. Diese Bauwerke waren zugleich der Ausdruck der Selbstständigkeit der einzelnen Städte. Hoch und nieder nahm gleichermassen teil an den Kunstangelegenheiten des Gemeinwesens. Während des Baues am Dome zu Orvieto waren alle Stadtbewohner mit Herbeiführung des Baumaterials beschäftigt, und man könnte fast sagen, dass sie mit den Maurern und Handlangern zusammengearbeitet haben. Als Arnolfo di Cambio mit dem Bau des Domes von Florenz beauftragt wurde, hiess man ihn ein Werk schaffen, dem an Grossartigkeit nichts gleichkommen sollte. In Pisa, Siena, Venedig und Florenz erregte ein zu Ende geführtes Kunstwerk die Stadtbevölkerung wie das grösste Ereignis: die Einweihung einer Kirche oder Kapelle gestaltete sich jeweils zu einer Feierlichkeit, zu welcher gross und klein herbeiströmte; ein Heiligenbild pflegte man

in feierlicher Prozession aus der Werkstatt des Künstlers an seinen Bestimmungsort zu tragen. In allen diesen Kunstwerken sah das Volk den Ausdruck seines eigenen Empfindens und fühlte sich darin eins mit dem Künstler, der auch selbst noch durch keine Kluft vom Volke getrennt war. Die Zünfte in Florenz wetteiferten im Quattrocento, die Nischen von Or S. Michele mit Statuen zu füllen: so bestellte die Schlächterzunft bei Donatello für eine Nische die Statue des H. Petrus, die Tischlerzunft die des H. Marcus und die der Waffenschmiede die Statue des heiligen Georg. Das erste Portal des Ghiberti, welches 22 000 Florine kostete, wurde von einer einzigen Zunft gestiftet.

Nicht selten bezeugten die italienischen Städte ihre Achtung für den schaffenden Künstler durch die Ausnahmestellung, die man ihm bei Gelegenheit anwies: so hätte im dreizehnten Jahrhundert ein Meister in Siena aus irgend einem Grunde aus der Stadt verwiesen werden sollen; das über ihn verhängte Urteil wurde aber wieder aufgehoben, damit er am Dome weiterarbeiten könne. Zu Beginn des Quattrocento waren alle Werkmeister des Domes von Siena Ritter. Dem umbrischen Maler Gentile da Fabriano wurde von der Republik Venedig das Privilegium zuteil, die Patriziertoga zu tragen. Aus Anerkennung seiner Verdienste um die Restaurierung des Palazzo della Signoria erteilte die Regierung von Florenz dem Baumeister Michelozzo die sehr hohe Würde eines Collegiummitgliedes, welche auf die Nachkommen des Würdenträgers das Vorrecht vererbte, öffentliche Ämter zu bekleiden. Die Stadt

Perugia ehrte den Perugino, indem sie ihn aufforderte, sein Selbstbildnis im Cambio, welches er mit Fresken ausgeschmückt hatte, anzubringen, und ebenso die Stadt Bologna den Maler Francesco Francia, indem sie ihn zu einem der Gonfalonieri del Popolo wählte. Der Maler Filippo Lippi erfreute sich, trotz seines Bruches des Klostergelübdes und der Entführung der Nonne Lucrezia Buti, überall eines grossen Ansehens, und der Papst Pius II. soll ihm sogar erlaubt haben, die Lucrezia zu heiraten, indem er sie beide von ihrem Gelübde entband. Als Lorenzo de'Medici Abgesandte nach Spoleto schickte, die Überreste des Filippo Lippi zu fordern, um sie im Dome von Florenz beizusetzen, bestanden die Einwohner von Spoleto darauf, dieselben zu behalten, da sie selbst zu wenig berühmter Männer hätten, während Florenz deren eine Menge besitze. Während des Leichenbegängnisses des Filippino Lippi, des Sohnes des Filippo, waren alle Läden in der Via de'Servi geschlossen, was sonst nur bei Leichenbegängnissen fürstlicher Personen geschah. Beim Leichenbegängnisse des Bramante war der ganze päpstliche Hofstaat zugegen.

Diese Ehrung der Künstler kam zu einem guten Teil von einem wirklichen Verständnis des Volkes für die Kunst. Als der Karton, welchen Leonardo da Vinci für die Servitenbrüder in Florenz gearbeitet hatte, ausgestellt war, wanderten zwei Tage lang Männer und Frauen, alt und jung, nach dem Orte, wo das Werk sich befand, als wenn es sich um ein Fest gehandelt hätte. Die Marmorgruppe des Andrea Sansovino in der Kirche S. Agostino zu Rom ent-

zückte die Zuschauer so sehr, dass geraume Zeit hindurch allerlei Sonette und lobpreisende Verse daran geheftet wurden. Eine Tafel des Luca Signorelli für eine Brüderschaft in Arezzo trugen die Mitglieder derselben auf ihren Schultern von Cortona nach Arezzo. Da der Stil des Palastes, den der Architekt Baccio d'Agnolo auf dem Platze S. Trinità zu Florenz erbaut hatte, vielen für einen Palast unpassend schien, so wurde der Baumeister in Sonetten getadelt, und Festons aus grünem Laub wurden an dem Gebäude angeheftet, womit angedeutet werden sollte, dass eine solche Bauart eher für eine Kirche passe.

II. Im Quattrocento tritt schon der Kunstmäcen als charakteristische Erscheinung der Zeit auf. Nicht nur Päpste und Herrscher, sondern auch Privatleute begannen mit unvergleichlichem Eifer ganze Teile ihrer Einkünfte und ihres Vermögens der Ausführung mannigfacher Kunstwerke zu widmen. Schon im Trecento begegnet man Kunstmäcenen grossen Stiles, so Giovanni Galeazzo Visconti, mit dessen Namen und Regierungszeit der Mailänder Dom und die Certosa von Pavia eng verknüpft sind; oder dem Florentiner Niccolò Acciaiuoli, Seneschall in Neapel, der die Certosa bei Florenz errichten liess. Mit der Geschichte des Baues und der Ausschmückung verschiedener Kapellen in Florenz hängen die Namen der Pazzi, Baroncelli, Bardi, Peruzzi, Cavalvanti, Gondi, Rucellai zusammen. Für die Familie der Pazzi errichtete Brunellesco die schöne Kapelle in S. Croce. Felice Brancacci, der reiche Zeitgenosse Cosimos de'Medici, stiftete die Kapelle dieses Na-

mens in der Kirche Carmine, die er durch Masolino und Masaccio ausmalen liess; Francesco Sassetti beauftragte den Domenico Ghirlandajo, eine Kapelle in S. Trinità mit Scenen aus der Lebensgeschichte des H. Franz auszumalen. Giovanni Tornabuoni liess mit grossem Kostenaufwand die Chorkapelle in S. Maria Novella durch Ghirlandajo mit Fresken ausschmücken. Die von Niccolò da Uzzano gestiftete Hochschule in Florenz war, nach dem Ausdruck Vasaris, ein Unternehmen, welches nicht nur einem einfachen Bürger, sondern selbst einem grossmütigen Fürsten zur Ehre gereicht hätte: das Werk blieb jedoch unvollendet, da die grosse Geldsumme, welche Niccolò zur Ausführung und Unterhaltung desselben vermacht hatte, von den Florentinern zu Kriegszwecken verwendet wurde. Für Giovanni Ruccelai wurde nach einem Entwurfe des L. B. Alberti die Fassade der Kirche S. Maria Novella errichtet. Ein einfacher, wohlhabender Florentiner, Castello Quaratesi, erbot sich, die Kirche S. Croce mit einer prächtigen Fassade versehen zu lassen, wenn ihm nur das Recht gewährt würde, daran sein Wappen anzubringen; als man ihm dies nicht gestatten wollte, vermachte er sein Geld zum Baue der Kirche S. Francesco auf dem Hügel S. Miniato, welche das bedeutendste Werk des Cronaca ist. Die prächtige Kanzel des Benedetto da Majano mit den Reliefs aus dem Leben des H. Franz in S. Croce ist ebenfalls die Stiftung eines einfachen Bürgers, Pietro Mellini. Luca Pitti verwendete sein ganzes Geld auf Bauten, vorzugsweise auf den nach ihm benannten Palast, dessen Vollendung jedoch erst die spätern

Generationen sahen, und Filippo Strozzi widmete den grössten Teil seines Vermögens jenem Palaste, dem bedeutendsten Werke der Architektur im Quattrocento, dessen Plan von Benedetto da Majano entworfen sein soll und dessen kunstvolles Kranzgesims von Cronaca herrührt.

In der Familie der Medici ging die Liebe zur Kunst neben der Entfaltung ihrer Machtpolitik einher. Mit dem Namen des Cosimo de'Medici ist eine ganze Reihe von Kunstwerken, vornehmlich von Bauten in der Stadt Florenz und ihrer Umgebung, verbunden: der Palast, der durch Michelozzo im florentinischen Rusticastil errichtet wurde, die Villa in Careggi, worin sich die Mitglieder der platonischen Akademie versammelten, die Abtei von Fiesole, das Kloster von S. Marco, die Sakristei der Kirche S. Lorenzo, die Kapelle in S. Croce.

III. Die meisten Herrscher und Tyrannen der Renaissance zeichneten sich durch ein Interesse für Kunst und die Pflege derselben aus: Francesco Sforza sammelte um sich verschiedene Künstler. Man lese nur, was sein Baumeister Filarete in seinem Buche von der Architektur an Plänen zu Bauwerken entwirft, um zu sehen, was man in dieser Hinsicht einem Herrscher der Renaissancezeit zumuten konnte. Lionel d'Este war ein aufrichtiger Bewunderer der Kunst und beauftragte L. B. Alberti, ein Buch über Architektur zu schreiben. Borso d'Este, der Bruder Lionels, liess den Schifanojapalast zu Ferrara mit charakteristischen Fresken schmücken. Ercole I. d'Este beschäftigte die Maler Cosimo Tura und Francesco Cossa. In Urbino enthielt der Palast des

Federigo da Montefeltro verschiedene Kunstwerke, antike Statuen, schöne Intarsiaarbeiten nebst einer reichhaltigen Handschriftensammlung von sorgfältiger Ausführung, denn ein Buch galt ihm, wie manchem in jener Zeit, als etwas, das einer künstlerischen Ausstattung würdig war. Er selbst befasste sich sogar auch mit Architektur, und Giovanni Santi, der Vater Rafaels, bezeichnet ihn in seiner Chronik nicht mit Unrecht als Mitarbeiter an den Plänen des Palastes von Urbino. Im kleinen Arbeitszimmer des Schlosses zu Urbino finden sich noch jetzt deutliche Spuren des feinen Kunstsinns eines wahren Mäcens jener Zeit: Federigo hat seinem kleinen Staate das Gepräge seines Geistes aufgedrückt, und so wie sein durch den Baumeister Luciano da Laurana errichteter Palast, beherrscht auch sein Name die kleine Bergstadt noch heute. Unter seinem einzigen Sohne Guidobaldo da Urbino war der dortige Hof, nach dem Ausdruck des Baldassare Castiglione, ein Sammelpunkt der ausgezeichnetsten Geister Italiens auf allen Gebieten der Kunst und des Wissens.

Dieselbe Verehrung für Wissen und Kunst bekundeten auch die Gonzaga in Mantua. Die Beziehungen des Gian Francesco, des ersten Marchese von Mantua, zu Vittorino da Feltre waren die eines höhere Bestrebungen fördernden Mäcens. Sein Sohn, der Marchese Lodovico, wegen seiner Siege in venetianischen Diensten der Türke genannt, berief Andrea Mantegna nach Mantua und schrieb ihm bei diesem Anlass: ‚Wir sind von der Hoffnung beseelt, dass es Euch mehr und mehr zur Befriedigung gereichen wird, in unsere Dienste getreten zu

sein.' Eine ganze Reihe von Werken des Andrea Mantegna, besonders seine Fresken in der Camera degli sposi im Schlosse zu Mantua, wie auch die zwei hervorragenden Bauwerke der Renaissance, die Kirchen S. Andrea und S. Sebastiano von L. B. Alberti, bilden den Höhepunkt des Kunstschaffens in der Stadt der Gonzaga. Unter Federigo, dem ersten Herzog von Mantua, einem Sohne des Francesco und der Isabella d'Este, kam Giulio Romano nach Mantua, wo der Herzog ihn zu bleiben bewog: er setzte ihm ein sehr bedeutendes Jahresgehalt aus, schenkte ihm ein Haus, verlieh ihm erst das Bürgerrecht, erhob in dann in den Adelstand, ernannte ihn zum obersten Aufseher aller Bauten und unterhielt mit ihm Beziehungen wie mit einem Freunde, so dass der Künstler wie ein Fürst lebte und sich in Mantua des grössten Ansehens erfreute.

IV. Im Bewusstsein ihrer geistigen und politischen Macht konnten die Päpste der Renaissance auch als Mäcene den weltlichen Fürsten nicht nachstehen. Der Geist der erwachenden Antike fand in den meisten Päpsten jener Zeitepoche eine Anerkennung, die sie nicht selten sogar dahin führte, in die kirchlichen Traditionen gewaltsam einzugreifen, indem sie überzeugt waren, dass das Christentum mit der Kunstauffassung der Antike im Frieden leben könne. Die Kirche begann allmählich sich wieder so mächtig zu fühlen, dass sie vor den Kunstformen der vorchristlichen Welt nicht nur keine Furcht hatte, sondern ihnen sogar zu huldigen begann. Der Papst Nikolaus V. schätzte nicht nur die Innigkeit des Fra Angelico, sondern ebenso sehr den neuen

Renaissancestil in der Baukunst, welcher der intellektuellen Helligkeit, die sich der Geister zu bemächtigen begann, mehr zusagte, als gotische oder halbgotische Formen. Nicolaus, der ein wahrer Kunstfreund war, wobei er auch die gewerbliche Kunst nicht vernachlässigte, fasste den Plan, Rom nach Möglichkeit zu restaurieren, die Strassen zu verschönern und neue Wege anzulegen. Nicht nur ging er mit dem Gedanken um, die altehrwürdige Petersbasilika umzubauen, sondern auch die ganze Umgebung des Vatikan zu einer neuen Papststadt zu gestalten, in welcher verschiedene Kunstbauten, Bibliotheken, Paläste, Denkmäler, Gärten und Loggien errichtet werden sollten.

Pius II. liess seine Geburtsstadt Corsignano im Sienesischen wesentlich umbauen und auf seinen eigenen Namen als Pienza umtaufen. Als gegen den Baumeister Bernardo Rossellino, den Erbauer des Domes und des Rathauses von Pienza, beim Papst intriguiert wurde, indem man vorbrachte, der Künstler hätte sich nicht nur Verstösse gegen den ursprünglich vereinbarten Plan des Baues, sondern auch eine weitgehende Überschreitung der Baukosten zu Schulden kommen lassen, musste der Baumeister vor dem Papste erscheinen, um sich zu verantworten; er wurde aber nicht nur nicht getadelt, sondern vom Papste mit höchstem Lobe entlassen, welcher ihm noch obendrein gedankt haben soll, dass Rossellino ihn von Anfang an über den notwendigen Aufwand getäuscht habe, da er sich sonst von dem Unternehmen hätte abschrecken lassen, und die Aufführung so kunstreicher Bauten vielleicht unter-

blieben wäre. Pius II. nahm sich auch in einer Bulle der Denkmäler der Stadt Rom an.

Paul II. besass eine der reichsten Kunstsammlungen. Als Kardinal hatte er in Rom den Palazzo di S. Marco erbauen lassen und als Papst bezeigte er ein grosses Interesse für die Altertümer der ewigen Stadt: auf seine Veranlassung wurden die Triumphbogen des Septimus Severus und des Titus, wie auch die Statue des Marc Aurel und die Gruppe der Rossbändiger restauriert.

Im Gegensatze zu den grandiosen, aber wenig ausführbaren Kunstbestrebungen des Papstes Nicolaus V., waren die Kunstpläne des Sixtus IV. alle derart, dass sie noch zu seinen Lebzeiten verwirklicht werden konnten. Er liess die Strassen ebnen und neue breitere anlegen, Kirchen und Kapellen errichten, auch die seinen Namen tragende Kapelle im Vatikan, zu deren Ausschmückung er die angesehensten Künstler nach Rom berief. Ciacconio bemerkt: die Gebäude, welche dieser Papst errichtet habe, seien so zahlreich, dass nur mit den Steinen, auf denen sein Wappen angebracht sei, ein geräumiger Palast gebaut werden könnte. Zu den hervorragenden Bauwerken, die unter Sixtus IV. ausgeführt worden sind, gehören die Kirchen S. Maria del Popolo, S. Maria della Pace, das Hospiz S. Spirito, die Sixtusbrücke. Er legte auch den Grund zum kapitolinischen Museum und sorgte für den Schutz antiker Werke. Unter Sixtus IV. entfaltete Rom eine Pracht, die nicht selten an unglaubliche Verschwendung grenzte. Der Papst und seine Nepoten betrachteten die Kunst auch als

ein Mittel zur Verherrlichung ihrer eigenen Macht neben derjenigen der Kirche; das Fresco des Botticelli in der Sixtinischen Kapelle, welches die Bestrafung der Rotte Korah darstellt, ist wie ein Symbol der inzwischen erstarkten Macht des Papsttums: *nemo sibi assumat honorem nisi vocatus a Deo tanquam Aron* — die Kirche allein habe das Recht, eine Vermittlerin zwischen Gott und den Menschen genannt zu werden: das ist der Sinn der lateinischen Inschrift, welche auf diesem Fresco am Triumphbogen des Konstantin angebracht ist.

So wurde Rom am Ausgang des Quattrocento, was früher Florenz war: die Hauptstätte des damaligen Kunstschaffens. Als Mantegna unter dem Papst Innocenz VIII. daselbst eine Kapelle des Vatikans ausmalte, konnte er an den Marchese von Mantua schreiben: in Rom treffe man wie in keiner anderen Stadt Italiens so viele Männer vom gediegensten Kunsturteil. Die neuen Funde von antiken Kunstwerken begeisterten die Einwohner: am Ausgang des Quattrocento und in den ersten Jahren des folgenden Jahrhunderts waren in Rom bereits die Statuen des Apollo von Belvedere, des Laokoon, des Nil, des Tiber und mehrere andere gefunden worden. Die Statue des Laokoon wurde von Dichtern besungen, von Humanisten mit Begeisterung beschrieben. Unter Julius II. standen im Viridarium des Vatikan nicht nur der Apoll von Belvedere, der Laokoon und die Statue des Tiber, sondern auch noch eine Reihe anderer bedeutender antiker Kunstwerke.

Julius II. setzte in allem die Traditionen der Regierungszeit seines Onkels Sixtus IV. fort. Im

Selbstbewusstsein seiner Herrschermacht galt ihm Rom nicht nur als geistiger Mittelpunkt der Kirche, sondern auch als die mächtigste Stadt Italiens. Seine Kunstpläne standen an Kühnheit seinen politischen Bestrebungen nicht nach: er liess die alte Petersbasilika zur Hälfte niederreissen, durch Bramante den neuen Bau der Peterskirche errichten, und grosse Summen Geldes, die dem Papste von allen Seiten zuströmten, wurden darauf verwendet; ein einziger Franziskanermönch soll für den Papst in einem Mal 27 000 Dukaten gesammelt haben. Mit den Traditionen der mittelalterlichen Kirche schien Julius II. fast ganz brechen zu wollen: er war mehr Kriegsmann und Eroberer, als Vertreter der geistigen Interessen des Christentums. Durch seine Energie und Rücksichtslosigkeit und durch sein Bewusstsein der päpstlichen Würde befestigte er die weltliche Macht der Kirche und hielt alle Fäden der damaligen Politik in seinen Händen. Hatte er schon als Kardinal eine besondere Liebe für Kunstwerke bezeigt, so konnte er jetzt als Papst die grössten Künstler in seinen Diensten und zur Verherrlichung des Papsttums sich betätigen lassen. Selbst während seiner Feldzüge vergass er seine Kunstpläne nicht.

Hatte sich Julius II. der Kunst als eines wirksamen Mittels zur Verherrlichung der Kirche und des päpstlichen Ansehens bedient, so waren die Kunstinteressen Leos X. die eines künstlerisch angeregten und vielseitig gebildeten Dilettanten. Einen grossen Teil der Einkünfte der Kirche verwendete er auf Kunstwerke aller Art; als Humanist hatte er ein Verständnis für die Bedeutung antiker Denk-

mäler, zu deren Schutz und Erhaltung er strenge Vorschriften erliess. Er liebte auch die Musik und war oft verschwenderisch in der Belohnung von Musikern sowohl als auch anderer Künstler: so soll er einem Musiker, dem Juden Giovan Maria, den Grafentitel verliehen und ihn reich beschenkt haben, wie er auch dem Geiger Jacopo Sansecondo, der wahrscheinlich auf Rafaels Parnass als Apollo abgebildet ist, seine besondere Gunst erwies.

Rom hatte sich seit Jahrzehnten so daran gewöhnt, die Kunst von den Päpsten beschützt zu sehen, dass der Nachfolger Leos X., der Papst Hadrian VI., der kein Italiener und auch kein Kunstliebhaber war, weder bei der Bevölkerung noch bei den Künstlern beliebt sein konnte. Es wird erzählt, dass, als der rechtschaffene Papst nach einem kurzen Pontifikat starb, die Römer die Wohnung seines Arztes mit Blumenguirlanden schmückten und daran die Inschrift anbrachten: ‚Der Senat und das römische Volk dem Befreier des Vaterlandes.' Mit dem neuen Papst Clemens VII. aus dem Hause der Medici, der schon als Kardinal seine Liebe zur Kunst zu zeigen Gelegenheit gehabt hatte, wie auch unter seinen Nachfolgern, wurden die künstlerischen Traditionen des Papsttums der Renaissance wieder aufgenommen.

Was die Päpste der Renaissance in einem Zeitraum von etwa anderthalb Jahrhunderten geleistet haben, ist das monumentale Rom mit seiner grossen Reihe von Kirchen, Kapellen, Brücken, Brunnen, Standsäulen und Grabdenkmälern und all den

Werken, welche mit den Namen des Michelangelo, Bramante und Rafael verbunden sind.

V. Bis ins Cinquecento hinein herrschte noch ein enger Zusammenhang zwischen dem Künstler und dem Kunstliebhaber. Die Kunst, welche in der Renaissance einen sich immer mehr steigernden individuellen Charakter gewann, hatte nun auch im Gegensatze zu der mittelalterlichen Kunst, bei welcher meistens das ganze Gemeinwesen Auftraggeber war, einen individuellen Besteller. Die meisten Künstler des Quattrocento gelangten durch ihre Kunst zur Wohlhabenheit: Benedetto da Majano war Gutsbesitzer, Filippino Lippi erwarb sich durch die Honorare für seine Werke ein ziemliches Vermögen, ebenso Perugino, der Häuser und Grund und Boden besass; Leonardo da Vinci soll nach Bandello zur Zeit, wo er an seinem Abendmahl arbeitete, von Lodovico il Moro ein Jahresgehalt von zweitausend Dukaten bezogen und später, als er nach Frankreich ging, vom König Franz I. jährlich 35 000 Francs erhalten haben. Ein so leicht arbeitender Maler wie Rafael, dessen persönlicher Charakter ihm schon die Gunst vieler Menschen erwarb, konnte sogar in seinem kurzen Leben grosse Reichtümer sammeln. Correggio hinterliess ein ansehnliches, selbsterworbenes Vermögen; vollends die Summen, welche Tizian für seine Porträts erhielt, waren selbst für die damalige Zeit ausserordentlich hoch.

Freilich hatte auch die Abhängigkeit des Künstlers vom Mäcen nicht lauter Lichtseiten, besonders dort, wo die Unabhängigkeit des Charakters bei

einem Künstler, wie z. B. Michelangelo, in einen Konflikt mit gewissen Verhältnissen geriet. Andrea Mantegna sah sich einmal veranlasst, den Marchese Lodovico, der sich damals übrigens selbst in einer ungünstigen Vermögenslage befand, daran zu erinnern, dass er nach neunzehn im Dienste des Marchese zugebrachten Jahren in keineswegs glänzenden Verhältnissen lebe, während viele der Meinung seien, er ‚schwimme in Milch unter dem Schatten Eurer Hoheit'. Leonardo da Vinci sah sich hie und da veranlasst, über die Nichtauszahlung seines Honorars Beschwerde zu führen und schrieb einmal an Lodovico il Moro: ‚Wenn Eure Herrlichkeit glaubt, ich hätte Geld, so wäre es ein Irrtum.' Der Baumeister Francesco di Giorgio von Siena bemerkt selbst, er sei oft genötigt gewesen, niedrige mechanische Arbeit zu verrichten, um auf diese Weise seinen Lebensunterhalt bestreiten zu können, und Baldasare Peruzzi soll arm gestorben sein, da er von verschiedenen hohen Personen ausgenützt wurde. Andrea del Sarto bekam für seine Arbeiten stets sehr wenig, wogegen die Zwischenhändler, die seine Gemälde verkauften, dafür oft das Dreifache einnahmen.

Dass man in der Renaissance mit dem Künstler auch zu markten wusste, dafür bietet ein Beispiel Giovan Francesco Rustici, dem eine Zunft in Florenz für die bei ihm bestellten vortrefflichen Bronzestatuen am Baptisterium nur ein Viertel ihres Wertes bot. Bezeichnend ist die Anekdote mit Agnolo Doni, dem reichen florentinischen Kaufmann, welcher bei Michelangelo das Rundbild der heiligen Familie bestellt hatte.

Michelangelos Forderung von siebzig Dukaten für dasselbe soll der Kaufmann, der ein grosser Kunstliebhaber war, für zu hoch gefunden haben, indem er meinte, vierzig Dukaten wären genug dafür, die er dem Überbringer des Bildes einhändigte. Allein dieser kehrte bald zurück und forderte im Namen des Michelangelo statt der früher verlangten siebzig, jetzt hundert Dukaten, andernfalls er das Gemälde zurückhaben wollte. Agnolo Doni liess nun Michelangelo wissen, er sei bereit, den ursprünglichen Preis von siebzig Dukaten zu zahlen. Um jedoch den marktenden Künstliebhaber zu bestrafen, soll Michelangelo diesmal schon den doppelten Preis, nämlich hundertvierzig Dukaten, gefordert haben, die der Kaufmann auszahlen musste, da er das Gemälde durchaus haben wollte.

Als gegen Ende des Quattrocento die frühere Einfachheit der Sitten und Bescheidenheit der Bedürfnisse den gesteigerten Lebensansprüchen der Künstler Platz zu machen begann, wurde auch die Abhängigkeit derselben vom Mäcen und Auftraggeber eine grössere. Gegen die Mitte des Cinquecento trat auch ein mehr geschäftliches Verhältnis zwischen Künstler und Auftraggeber ein. Klagen über Nachlässigkeit im Entrichten des Honorars werden immer häufiger. Benvenuto Cellini hat beständig zu klagen, dass man sich auf Versprechungen des Herzogs Cosimo nicht verlassen könne und ebenso bisweilen Tizian über die Ungenauigkeit in der Auszahlung der versprochenen Honorare durch die Beamten des Kaisers Karl V. und des Königs Philipp II. Der Bildhauer Giovanni Bologna führte

Klage in Briefen an die Herzogin Bianca Capello über seine grosse Armut, und schon Vasari konnte in Hinsicht auf die Behandlung der damals schaffenden Künstler den Satz aussprechen: ‚dass die Künstler mehr mit dem Hunger als mit dem Ruhm zu kämpfen haben, das muss die Talente niederdrücken und sie der Möglichkeit berauben, sich einen Ruf zu machen; dies sei zur Schmach und Schande derer gesagt, die helfen könnten, wenn sie wollten.‘

Der Humanismus des Quattrocento

I. Der charakteristische Zug einer echten Kultur ist das Schöpferische im Gegensatze zum Gekünstelten, Manierierten und Gewollten in Werken des geistigen Lebens. Die Kultur des alten Griechenland war aus dem Schosse des hellenischen Volkes urwüchsig hervorgegangen. Die Gesamtheit ihrer Symbole, Anschauungen und Vorstellungen entsprang wie aus einer einzigen Quelle. Ungeachtet aller Spaltungen, die in jeder Zeit naturgemäss von der Verschiedenheit der menschlichen Charaktere und Interessen kommen, macht die Kultur des alten Griechenland als Ganzes den Eindruck von etwas Einheitlichem. Der Künstler schuf seine Werke aus allgemein wirksamen Symbolen heraus, welche noch keines Kommentars bedurften. Der Dichter und Schriftsteller redete noch eine Sprache, die natürlich und verständlich war.

Es lag im Charakter des Humanismus der Renaissance, dass er keine klare Vorstellung vom Wesen der griechischen Kultur hatte, indem er diese von der römischen noch nicht zu trennen fähig war, und sogar die griechische Kultur mit den Augen der

römischen Schriftsteller schaute. Dass aber die Generation der Humanisten, die auf Petrarca folgte, überhaupt für die Sprache und Literatur der Hellenen sich zu begeistern begann, war immerhin, wenn zunächst auch nur in formaler Hinsicht, eine Ausweitung der Vorstellungen von antikem Leben und antikem Denken. Im Jahre 1396 war Manuel Chrysoloras, ein gelehrter Grieche aus Konstantinopel, nach Florenz berufen worden, um daselbst über die griechische Sprache und Literatur Vorlesungen zu halten. Alles, was auf Bildung Anspruch machen wollte, begann nun aufs eifrigste Griechisch zu lernen. Selbst ältere Männer, Adelige, Kaufleute, Staatsmänner drängten sich ins Auditorium des Chrysoloras, der während der drei Jahre, die er in Florenz zubrachte, dem Humanismus daselbst eine neue Richtung gab. Man begann griechische Schriftsteller aus dem Original ins Lateinische zu übersetzen, und mancher wusste sich die Sprache der Hellenen bis zu einer solchen Fertigkeit anzueignen, dass er in derselben ebenso frei wie in der lateinischen schrieb: so der Humanist Leonardo Bruni, der als junger Mann eine kleine Schrift über die Verfassung von Florenz in griechischer Sprache verfasste; im Jahre 1423 hielt der Venetianer Francesco Barbaro, welcher bereits als Jüngling eine lateinische Schrift über die Ehe geschrieben hatte, die in den humanistischen Kreisen grosses Aufsehen erregte, eine griechische Rede zu Ehren des Kaisers Johannes Paläolog. Der vornehme Florentiner Palla Strozzi übersetzte Werke des Plutarch; Leonardo Bruni die des Plato; Poggio die Kyropaedia des Xenophon; Ambrogio Traver-

sari befasste sich mit dem Übertragen der Lebensbeschreibungen der Philosophen von Diogenes Laertius und der Werke griechischer Kirchenväter.

Im Kloster degli Angeli zu Florenz und in S. Spirito daselbst pflegte sich eine auserlesene Gesellschaft zu versammeln und Gespräche über antike Schriftsteller und Denker zu führen. Selbst der Geistlichen bemächtigte sich ein glühender Eifer für klassische Studien: zuerst Luigi Marsili und dann Ambrogio Traversari gaben hier den Ton an.

Die neue Generation der Humanisten begnügte sich nicht mehr mit dem Erlernen der griechischen Sprache auf dem Boden Italiens, sondern man hielt es für notwendig, Griechenland selbst zu besuchen, dort Griechisch sprechen zu hören und zugleich daselbst nach alten griechischen Handschriften, Überresten von Kunstwerken und Inschriften zu forschen: der Humanist Guarino von Verona und Francesco Filelfo besuchten Griechenland; Giovanni Aurispa, der humanistische Antiquar, sammelte in Griechenland alte griechische Handschriften; Ciriaco von Ancona bereiste verschiedene Gegenden des griechischen Archipels und Kleinasien und erwarb überall nicht nur Bücher, sondern auch antike Kunstwerke und Münzen. Er bekundete ein lebhaftes Interesse für antike Ruinen und Denkmäler und zwar nicht nur für die in Rom und in der römischen Campagna, sondern auch für die von Athen und andern Stätten alter Kultur.

Die griechische Sprache wurde allmählich die Sprache der gebildeten Gesellschaft. Filelfo beherrschte diese Sprache, als wenn sie seine Mutter-

sprache gewesen wäre, und war stolz darauf, sie in allen ihren Feinheiten zu kennen; Cristoforo Landino sprach und schrieb Griechisch. Es gehörte zur allgemeinen Bildung, Homer, Aristoteles und Plato im Original zu lesen. Als Gemistos Plethon im Jahre 1439 zum Konzil, auf welchem die Vereinigung der griechischen mit der römischen Kirche verhandelt werden sollte, nach Italien kam, machten seine philosophischen Ansichten auf verschiedene Gebildete einen tiefen Eindruck, und seine Vorträge über die Philosophie des Plato bestimmten Cosimo de'Medici, eine Platonische Akademie in Florenz zu begründen. Seit Manuel Chrysoloras lehrte in Florenz stets ein griechischer Humanist: so Johannes Argyropulos, der von Cosimo de'Medici nach Florenz berufen worden war, wo er viele Jahre hindurch über griechische Literatur und über die Philosophie des Aristoteles Vorlesungen hielt und im Griechischen der Lehrer des Lorenzo de'Medici, des Angelo Poliziano und der jüngern Generation wurde; unter Lorenzo de'Medici war es Demetrius Chalcondylas, der in Florenz den Lehrstuhl der griechischen Sprache einnahm, und bald darauf Johannes Lascaris. Aus andern Städten Italiens pflegte man nach Florenz zu kommen, um dort Griechisch zu lernen. Polizian erzählt, dass zu seiner Zeit selbst Knaben in Florenz ein gutes und schönes Griechisch sprachen, so dass man, wie er versichert, sich nach Athen hätte versetzt glauben können. Angelo Poliziano selbst beherrschte die lateinische und griechische Sprache und die ganze antike Literatur dermassen, dass Pico della Mirandola ihm schreiben konnte: ‚Wenn

es viele solche gäbe, so würde unsere Zeit das Altertum nicht mehr zu beneiden brauchen.' Man begann bereits das allerreinste Latein zu schreiben und an das Geschriebene das Mass der Sprache Ciceros anzulegen: Marco Girolamo Vida aus Cremona, ein Hofmann Leos X., verdankte seinen Ruhm den vielen Schönheiten seines lateinischen Stiles, *d'alta facondia inessiccabil vena* — nach dem Ausdruck des Ariost.

II. Die übertriebene Verehrung für die Sprache der antiken Werke führte viele Humanisten dahin, über der Form den Inhalt des klassischen Schrifttums zu vernachlässigen. Dabei bildete sich eine besondere Vorliebe für die Rhetorik, für den äussern Glanz des gesprochenen oder geschriebenen Wortes, aus. Die Humanisten schrieben schöne lateinische Briefe und hielten schwungvolle Reden im Dienste der Kirche, der Mächtigen und Tyrannen. Schon Petrarca, Boccaccio und Coluccio Salutati verfassten Briefe zu diplomatischen Zwecken. Da der diplomatische Verkehr die ganze Epoche der Renaissance hindurch sich in lateinischer Sprache vollzog, so bedurfte jeder Herrscher eines Sekretärs, der einen schönen und gewandten Stil schrieb. Ein gut stilisierter lateinischer Brief hatte damals die Bedeutung eines Gesandtschaftspostens. Päpste, Kardinäle, Herrscher und Tyrannen umgaben sich mit Humanisten, die bei Gelegenheit auch Lobreden auf sie zu halten hatten.

Die Humanisten waren sich selbst bewusst, dass sie befähigt seien, Ruhm zu erteilen. Schon Boccaccio hatte einmal bemerkt: ‚Nicht die Namen grosser

Feldherren machen die Schriftsteller berühmt, vielmehr werden die Namen der Könige erst durch die Schriftsteller auf die Nachkommen gebracht.' Filelfo sprach es zuweilen offen aus, es hänge von ihm ab, sterblichen Menschen die Unsterblichkeit zu verschaffen, und Polizian meinte in einem Briefe an Lodovico il Moro, es bestehe zwischen den Humanisten und den Fürsten eine stillschweigende und natürliche Gemeinschaft, denn sie bedürfen einander des Ruhmes wegen. Und wirklich suchten die Fürsten und Grossen der Renaissance die Humanisten für sich durch Ämter und reiche Geschenke zu gewinnen; viele unter den Humanisten bekleideten hohe Stellungen: Coluccio Salutati, Leonardo Bruni, Carlo Marsuppini waren Kanzler der Stadt Florenz; von Coluccio Salutati soll Gian Galeazzo Visconti gesagt haben, er fürchte ein von demselben geschriebenes Manifest mehr als zweitausend florentinische Reiter; Poggio war viele Jahre hindurch päpstlicher Sekretär und später Kanzler von Florenz; Pier Candido Decembrio war im Jahre 1447, in welchem Mailand sich als Republik erklärte, zum Präsidenten derselben erwählt; Simonetta war unter den Sforza in Mailand Minister, und Pontano Minister des Königs von Neapel.

Der kaustische Witz Poggios, die Schmähschriften des Filelfo, die Angriffe des Lorenzo Valla waren so gefürchtet, dass Fürsten und Tyrannen des Quattrocento damit rechnen mussten. Als Filelfo den Cosimo de'Medici in giftigen Satiren angegriffen hatte, sah sich Cosimo genötigt, den Humanisten auf irgend eine Weise unschädlich zu machen.

Verschiedene Städte stritten sich darum, Filelfo in ihren Mauern zu haben: jahrelang stand er im Dienste des Filippo Maria Visconti; der König Alfonso von Neapel schlug ihn zum Ritter, zeichnete ihn durch einen Lorbeerkranz aus und ehrte ihn auf alle Weise; Francesco Sforza bezeigte ihm seine Gunst, wofür dieser den grossen Condottiere in einem Poem verherrlichte. An Austeilung von Lobhudeleien für klingende Anerkennung war Filelfo von jeher gewöhnt. Für jedes Geschenk war er empfänglich, dabei kannte seine Ruhmsucht und seine Eitelkeit keine Schranken. Da er immer auf grossem Fusse lebte und seine Einnahmen ihm nicht genügten, so verschmähte er auch keine Art von Einkünften, sie mochten nun kommen, von welcher Seite sie wollten. Als sein Schüler Aeneas Sylvius Piccolomini unter dem Namen Pius II. den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte, hoffte Filelfo von dem neuen Papste reichlich beschenkt zu werden; als aber die ihm ausgesetzte Pension von zweihundert Dukaten schon im zweiten Jahre nicht mehr bezahlt wurde, geriet er ausser sich, und seine Schmähungen gegen den Papst erreichten ihren Höhepunkt. Sixtus IV. setzte ihm eine Pension von achthundert Dukaten für seine Lehrtätigkeit in Rom und für seine Dienstleistung als päpstlicher Sekretär aus. Im Alter von achtzig Jahren kam er nach Florenz als öffentlicher Lehrer der griechischen Sprache und Literatur, indem Lorenzo de'Medici die Verbannung aufhob, die Cosimo de'Medici über ihn verhängt hatte.

III. Auch die Päpste waren bestrebt, die einen bewusst, die andern mehr unbewusst, aus Rom einen

Mittelpunkt humanistischer Bildung zu machen. Seit dem Papste Martin V. aus dem Hause der Colonna wurde es Sitte, die päpstlichen Sekretäre aus den Reihen der Humanisten zu erwählen. Die Flucht des Papstes Eugen IV. im Jahre 1434 nach Florenz und sein mehrjähriger Aufenthalt daselbst hatte zur Folge, dass die Mitglieder der Kurie in engere Beziehungen zu den florentiner Humanisten traten.

Zu einem entscheidenden Ereignis für den Humanismus wurde es, dass der frühere Hauslehrer Tommaso Parentucelli als Nikolaus V. zum Papst gewählt worden war. Durchdrungen von wahrer Frömmigkeit und zugleich vom Bewusstsein seiner hohen Aufgabe als Oberhaupt der Kirche, hatte er zugleich ausgesprochene Neigungen zur humanistischen Gelehrsamkeit. Schon in seiner Jugendzeit gewährte ihm das Studium antiker Schriftsteller den höchsten Genuss; sein Verkehr im Kreise der Humanisten in Florenz und besonders mit Ambrogio Traversari hinterliess in ihm unauslöschliche Spuren. Zu seiner Feinsinnigkeit und Askese gesellte sich bei Nikolaus V. eine leidenschaftliche Verehrung für alles, was den Namen Antike trug, und daneben der glühende Eifer eines Bibliomanen. Er begründete die vatikanische Bibliothek, die nach dem Berichte des Vespasiano da Bisticci aus fünftausend Bänden griechischer und lateinischer Werke bestand. Nicht nur erwarb er seltene Handschriften, sondern er liess auch viele bereits bekannte Werke kopieren und beschäftigte in den verschiedenen Städten Italiens eine grosse Reihe von Abschreibern. Er machte dabei keinen Unterschied zwischen

Werken der Kirchenväter und denen aus der vorchristlichen Zeit. Wer in der antiken Literatur bewandert war und die alten Sprachen beherrschte, konnte dadurch allein schon im voraus bei ihm auf Anerkennung und Unterstützung rechnen. An seinem Hofe kamen Humanisten wie Lorenzo Valla und Filelfo zur Geltung: jenen ernannte er, ungeachtet seiner Ausfälle gegen die Geistlichkeit und der von ihm erhobenen Zweifel an dem rechtmässigen Ursprung der weltlichen Macht der Päpste, zum päpstlichen Sekretär und beauftragte ihn, das Geschichtswerk des Thukydides ins Lateinische zu übersetzen; diesen beauftragte er mit der Übersetzung des Homer. Den von ihm nach Rom berufenen Giannozzo Manetti eiferte er zur Übertragung des neuen Testamentes aus dem Original und der Werke des Aristoteles an. Verschiedene andere Humanisten übersetzten in seinem Auftrag eine ganze Reihe griechischer Schriftsteller. Seine Freigebigkeit in der Unterstützung humanistischer Bildung kannte keine Grenzen. Er selbst war überzeugt, dass ein Geistlicher auch gediegene Kenntnisse in den antiken Literaturen besitzen müsse, und erblickte nichts Unziemliches darin, dass die Klosterbibliotheken neben den Werken religiösen Inhalts auch profane und selbst die Dichtungen des Ovid enthielten. In seinem Sterbezimmer fanden sich mehr als fünfzig seiner Lieblingsautoren, die fast alle der vorchristlichen Zeit angehörten.

Selbst der Nachfolger dieses feingebildeten Papstes, Calixtus III. aus dem Hause Borgia, der mehr für Rechtswissenschaft als für humanistische

Bildung Interesse hatte, behielt den Humanisten Lorenzo Valla als apostolischen Sekretär bei.

Mit dem nachfolgenden Papste war vollends der begabteste Schriftsteller unter den Humanisten zur päpstlichen Würde gelangt: es war dies Aeneas Sylvius Piccolomini, der frühere Sekretär hervorragender Kardinäle und des Kaisers Friedrich III., vielleicht der geistreichste Mann seiner Zeit, von feiner Selbstbeobachtung und von ausgezeichnetem Naturempfinden, der, auf seine eigene bewegte Vergangenheit zurückblickend, als Papst zu sagen pflegte, man möge in ihm nur noch den Pius und nicht mehr den Aeneas sehen — *Aeneam rejicite, Pium recipite.* Er selbst kannte jedoch den gewöhnlichen Typus des damaligen Humanisten, der meistenteils seine Feder für Geld, für eine Stellung oder Ehrenbezeugung verkaufte, zu gut, als dass er jetzt als Papst für denselben eine besondere Neigung hätte haben können. Die Interessen Pius' II. erstreckten sich auf die gesamte Kultur der europäischen Menschheit, wobei er, im Gegensatze zu den andern Humanisten seiner Zeit, auch für das Mittelalter einen offenen Sinn hatte. Derjenige Humanist, den er vorzugsweise beschützte, war der Geschichtsschreiber und Archäologe Flavio Biondo, der Verfasser verschiedener historischer und archäologischer Werke, von denen das Triumphierende Rom — *Roma triumphans* — dem Papste Pius II. gewidmet ist.

Im Humanismus erblickte man damals gar keinen Gegensatz zum Christentum: viele hervorragende Würdenträger der Kirche gehörten zu den

gebildetesten Humanisten, wie z. B. der Denker Nikolaus von Cusa, der auch ein fleissiger Handschriftensammler war, oder der Kardinal Bessarion, der in seinen Jugendjahren zum engeren Kreise des Gemistos Plethon gehört hatte. Selbst streng kirchlich gesinnte Männer, wie der Kardinal Domenico Capranica, verkehrten in humanistischen Kreisen und waren nicht abgeneigt, an ihren Entdeckungen und an ihren Bestrebungen teilzunehmen.

War der Papst Paul II. mehr ein Freund antiker Kunst, als ein solcher humanistischer Gelehrsamkeit gewesen, was sich besonders in seiner Verfolgung der Humanisten der römischen Akademie zeigte, so erwies sich der Papst Sixtus IV. den Humanisten wieder gewogen. Francesco della Rovera, der Sohn eines armen ligurischen Fischers, der frühere Franziskanermönch und Liebhaber theologischer Disputationen, bekundete als Papst neben seiner ungewöhnlichen Prachtliebe eine schrankenlose Herrschsucht. Es lag in seinen Herrscherzielen, die Humanisten für sich einzunehmen. Er wollte, dass Rom mit dem Florenz der Medici in Wettbewerb trete. Die Errichtung einer reichhaltigen Bibliothek am Vatikan, ein Lieblingsgedanke des Papstes Nikolaus V., wurde jetzt verwirklicht. Er suchte aus Rom nicht nur eine Kunststadt, sondern auch einen Sammelpunkt humanistisch gebildeter Männer zu machen: hier lebten Johann Argyropulos, Georg von Trapezunt, Theodor Gaza, der Kardinal Bessarion, Platina, der als Mitglied der römischen Akademie die Abneigung des Papstes Paul II. erfahren hatte, und von Sixtus IV. zum Bibliothekar der vatikani-

schen Bibliothek ernannt wurde. Eine geheime Furcht vor der giftigen Feder des Francesco Filelfo scheint ihn dazu bewogen zu haben, den Humanisten nach Rom zu berufen und ihn dabei reich zu belohnen: er wurde von diesem Papst so ausgezeichnet, dass er vor ihm erscheinen konnte, ohne die übliche Kniebeugung zu machen, und bei feierlichen Anlässen hatte er seinen Platz neben den Gesandten. Zuweilen wurden aber auch die Humanisten in Rom in ihren Erwartungen von der Freigebigkeit des Papstes getäuscht: so hoffte Theodor Gaza für seine dem Papste Sixtus IV. gewidmete Übersetzung des Aristoteles reich beschenkt zu werden, erhielt aber dafür nur fünfzig Dukaten, die er aus verletztem Stolze in den Tiber geworfen haben soll.

Auch der Nachfolger des Papstes Sixtus IV., Innocenz VIII., muss ein Interesse für humanistische Bildung gehabt haben, solange dieselbe sich nicht in theologische Fragen mischte: gegen Pico della Mirandola hatte er deshalb eine Abneigung, Angelo Poliziano jedoch beschenkte er freigebig für die ihm von demselben gewidmete Übersetzung des Herodian. Er schrieb an Polizian: ‚Zum Zeichen sowohl meiner Neigung, als auch meiner väterlichen Liebe zu dir, haben wir beschlossen, dir durch unsern geliebten Sohn Giovanni Tornabuoni zweihundert Golddukaten zu übersenden, damit du dadurch desto leichter auch künftighin dergleichen Arbeiten obliegen kannst.‘

Die Päpste des Cinquecento bis auf Leo X. waren mehr Mäcene der Kunst als des Humanismus,

so Alexander VI. und Julius II.: soll dieser humanistisch gebildete Papst doch im Gefühl seiner Herrscherwürde dem Michelangelo, der an seiner Porträtstatue in Bologna arbeitete, gesagt haben, er möge ihm in die Hand ein Schwert und nicht ein Buch geben, denn er sei kein Gelehrter. Dagegen war Leo X. nicht nur Kunstfreund, sondern auch eifriger Beschützer des Humanismus: dem Marcus Musurus soll er ein Erzbistum übertragen haben, weil dieser zuerst die Werke Platos im Original herausgegeben hatte.

IV. Die Humanisten führten untereinander einen ununterbrochenen Krieg, ohne dabei in den Mitteln desselben wählerisch zu sein: wegen geringfügiger Dinge nahmen verschiedene humanistische Schriftsteller jener Zeit nicht selten zu unwürdigen Ausdrücken und sogar zu niedrigen Verleumdungen ihre Zuflucht. In ihren Federkriegen waren sie besonders bestrebt, die Lacher auf ihre Seite zu bekommen, wobei jeder es dem andern in einem bessern lateinischen Stil und in einem richtigern Periodenbau zuvortun wollte. Die Polemik Poggios gegen Filelfo und Valla und die des Filelfo und Valla gegen Poggio oder die des Filelfo gegen Carlo Marsuppini strotzt von unglaublichen Beschuldigungen und äussersten Injurien: Poggio nennt den Filelfo einen Sodomiten und Hahnrei und behauptet, er habe dem Leonardo Bruni Schmucksachen gestohlen; Valla nennt den Poggio einen Ehebrecher und Fälscher. Selbst die ernsteren Humanisten, wie Leonardo Bruni und Niccolò Niccoli, schreckten nicht vor verletzenden Ausfällen zurück. Die Streitigkeiten zwischen Poliziano und Giorgio Merula und zwischen

jenem und Bartolommeo Scala, dem gelehrten Sekretär der florentinischen Republik, bewegten sich um nichtssagende Kleinigkeiten und rein persönliche Angelegenheiten. So schreibt einmal Poliziano an Bartolommeo Scala: ‚Ich weiss nicht, ob dein Brief nicht noch dümmer als giftstrotzend ist, lächerlich ist er aber auf alle Fälle. Und so hat er mich aufs höchste belustigt.' Ein andermal nennt er ihn den eitelsten und lügnerischesten Menschen. Ein noch gröberer Ton herrscht freilich in einigen polemischen Schriften des Cinquecento, in denen des Berni oder des Doni.

Der Humanismus der Renaissance war in vielen seiner Vertreter nicht mehr eine Lebensanschauung, wie sie ehemals von Petrarca mit Wärme und Begeisterung vorgetragen wurde, sondern nur ein Produkt des Verstandes: diesen nur wollten sie auf Grund ihrer Kenntnisse der alten Schriftsteller in einer bestimmten Richtung üben und ausbilden und so begannen sie die Forderungen des Verstandes einseitiger als Petrarca und Boccaccio, aber zugleich auch schärfer und kühner zu stellen. In der Entfaltung des kritischen Sinnes liegt auch das Fruchtbare an diesem Humanismus. Das kritische Verhalten zu den althergebrachten Gesellschaftsformen, das Betonen des Widerspruches zwischen den erhabensten Forderungen der christlichen Religion und der Lebensführung der Würdenträger der Kirche und der leichte Spott auf die Mönche und ihre Sitten konnten ihre Wirkung nicht verfehlen, obgleich dieses Thema nicht viel Neues an sich hatte: man denke an Dantes Stellung zu den Sitten der Päpste,

an die satirischen Verse des Jacopone da Todi gegen den Papst Bonifaz VIII., an die offenen und mutigen Auseinandersetzungen Petrarcas in seinen Briefen an die Päpste von Avignon und an die Kardinäle. Allein die instinktive Abneigung der Humanisten gegen jede Art von scholastischer Spitzfindigkeit, die hie und da erhobenen Zweifel gegen die dogmatische Unfehlbarkeit gewisser kirchlicher Behauptungen, Lorenzo Vallas Kritik der Schenkungsurkunde des Kaisers Konstantin an den Papst Sylvester, von der die weltliche Macht der Päpste datierte, musste zwar eine zersetzende, bisweilen aber auch eine reinigende Wirkung ausüben.

Die philologische Kritik, die sich schon bei Petrarca bemerkbar macht, bildete sich immer mehr aus: man dachte über die Sprache und ihre Wortbildungen nach, man verglich verschiedene Handschriften derselben antiken Werke und verhielt sich zuweilen kritisch zu einzelnen Aussagen älterer und neuerer Schriftsteller: in seiner Schrift über Dante bezeichnet Filelfo Boccaccios Behauptung von Dantes Liebe zu Beatrice als erfunden. Der Zweifel an der Echtheit der Tradition liess in dem einen und dem andern Humanisten die Frage aufkommen, ob die Vulgata aus dem hebräischen Texte der Bibel auch überall richtig übersetzt sei. Schon Poggio suchte während seines Aufenthaltes in Konstanz Hebräisch zu lernen; auch Ambrogio Traversari erlernte die hebräische Sprache, und dessen Schüler Giannozzo Manetti nahm einen Juden zu sich ins Haus, von dem er Hebräisch lernte, und brachte es dahin, dass er die Psalmen aus dem

Original aufs neue übersetzen konnte. Hinwiederum konnten andere Humanisten der hebräischen Sprache gar nichts abgewinnen: so behauptete Leonardo Bruni, die Sprache der Bibel sei nicht wert, gelernt zu werden, weil sie, im Vergleiche mit der lateinischen und griechischen, für die Geistesbildung gar nichts bieten könne, auch habe weder Augustinus noch Basilius Hebräisch gekannt, und was das alte Testament betreffe, so habe doch bereits ein so überaus gelehrter und heiliger Mann wie Hieronymus dasselbe ins Lateinische übertragen und man habe keine Ursache, an der Richtigkeit dieser Übersetzung zu zweifeln. Auch sehe er nicht ein, warum er Hebräisch lernen solle, da in dieser Sprache doch weder Denker, noch Dichter, noch Redner geschrieben hätten und ihr Geist dem der andern ganz entgegengesetzt sei.

V. Ein unbestreitbares Verdienst der Humanisten war besonders die Aufopferung, mit welcher sie nach unbekannten Werken antiker Schriftsteller forschten und dieselben vor dem Untergange retteten: sie scheuten weder Mühe noch Kosten, die Handschriften alter Dichtungen oder verschollener historischer Werke aus der Vergessenheit ferner Klöster ans Licht zu ziehen und allgemein zugänglich zu machen. Die Auffindung einer alten Handschrift wurde von ihnen als ein geschichtliches Ereignis betrachtet. Als Poggio den ganzen Quintilian entdeckt hatte, machte Leonardo in einem Briefe seiner Freude mit den Worten Luft: Welch grosser Gewinn! Welch entzückendes, unverhofftes Ereignis! — *O lucrum ingens! o insperatum gaudium!*

Man war bestrebt, die fleissig gesammelten Handschriften allen, die dafür Interesse hatten, in bereitwilligster Weise zugänglich zu machen. Jeder Gebildete suchte sich eine Handschriftensammlung anzulegen. Fürsten, Kardinäle und reiche Bürger verwendeten darauf bedeutende Summen: in der reichhaltigen Büchersammlung des Kardinals Orsini, die jetzt ein Bestandteil der Vatikanischen Bibliothek bildet, befanden sich unter andern alten Handschriften auch zwölf noch unbekannte Lustspiele des Plautus. An die zweitausend Bände soll die Büchersammlung des Kardinals Domenico Capranica gezählt haben. Während ihres Exils in Venedig liessen Cosimo de'Medici und sein Bruder Lorenzo einen Bibliotheksaal in S. Giorgio Maggiore daselbst errichten. Auch erwarb Cosimo die kostbare Handschriftensammlung des Humanisten Niccolò Niccoli, welche die Grundlage der Bibliothek des Klosters S. Marco bildete. Für die Bibliothek der Abtei von Fiesole haben auf Veranlassung Cosimos vierundfünfzig Abschreiber in weniger als zwei Jahren an die zweihundert Handschriften hergestellt. Der König Alfonso von Neapel war ein so eifriger Büchersammler, dass er sich zu Friedensbedingungen hätte bereit finden lassen, um dadurch in den Besitz eines alten Manuskriptes zu gelangen. Er war einer der freigebigsten Mäcene seiner Zeit. Wie Vespasiano da Bisticci erzählt, verwendete er jährlich zwanzigtausend Dukaten auf die Unterstützung humanistischer Schriftsteller, die sich zahlreich an seinem Hofe einzufinden pflegten: seiner unbeschränkten Gunst erfreuten sich Lorenzo Valla, Bartolommeo

Fazio, dem er eine grosse Jahrespension ausgesetzt hatte und den er auch sonst reich beschenkte, Antonio Beccadelli, der als Historiograph des Königs auch königlich belohnt wurde. Federigo da Montefeltro von Urbino war im Besitze einer der reichsten Bibliotheken jener Zeit und beschäftigte eine grosse Anzahl von Bücherabschreibern. Besonders reich an seltenen Handschriften war die Büchersammlung des Kardinals Bessarion, der dieselbe der Stadt Venedig geschenkt hat, um sie dadurch jedermann zugänglich zu machen. Mehr als zweitausendfünfhundert Bände zählte die von Sixtus IV. angelegte Vatikanische Bibliothek. In Florenz war nicht nur Lorenzo de'Medici ein eifriger Büchersammler, sondern auch Kaufleute, wie Filippo Sassetti, setzten ihren Stolz darein, in den Besitz seltener Bücher zu gelangen.

Im Jahre 1465 begann man in Italien Bücher zu drucken. Anfangs verhielt man sich der neuen Erfindung gegenüber gleichgültig, denn man war zu sehr an die saubere und schöne Art der Handschriften gewöhnt. Aber in einem Zeitraum von dreissig Jahren hatte die Buchdruckerkunst in Italien eine Ausbildung erlangt wie nirgendwo sonst: an die fünftausend Werke mannigfachsten Inhalts wurden in diesem Zeitraum in Italien gedruckt und die Buchdruckereien der Aldi, der Gioliti und verschiedener anderer gelangten zu einer Weltberühmtheit.

VI. Der beständige Umgang mit den Werken antiker Schriftsteller hatte oft eine Verschmelzung christlicher und vorchristlicher Vorstellungen im Denken und in der Ausdrucksweise zur Folge.

Schon in Boccaccios Romanen sind christliche Symbole mit mythologischen Gottheiten durcheinander gemengt. Durch das Studium der Antike war auch eine gewisse Skepsis unausbleiblich: Christentum und Wissen traten dabei zuweilen in einen Gegensatz zu einander. Die stärkern und vielseitigeren Geister waren bestrebt, die Widersprüche auszugleichen, indem sie das, was die Alten lehrten, als eine notwendige Vorstufe der gereinigten christlichen Lebensanschauung betrachteten. Sie strebten nach einer Ausweitung der Kenntnisse über die Natur und den Menschen und fassten dabei den Humanismus nicht als einen Gegensatz zur Religion, sondern als eine Vorbereitung auf dieselbe auf. ‚Was hindert uns,' schrieb Petrarca, ‚so zu verfahren wie der sorgfältige Hausvater, der einen Teil seines Vermögens auf nützlichen Hausrat, und den andern auf die Ausschmückung des Heims verwendet.' Auch Boccaccio, bei dem Christentum und Heidentum unvermittelter nebeneinander liegen, spricht oftmals die Überzeugung aus, die tiefere und höhere Vorstellung vom Leben sei durch das Christentum gelehrt worden.

Im Quattrocento bekundeten verschiedene Humanisten, wie Traversari, Vittorino da Feltre, Giannozzo Manetti und Maffeo Vegio bei all ihrem Eifer für die Antike eine tiefe christliche Frömmigkeit. Niccolò Niccoli liess, als er dem Tode nahe war, bei sich im Hause Messe lesen. Bei manch anderm dagegen ging bisweilen eine Vermengung heterogener Vorstellungen vor sich, ohne dass sie sich dessen vielleicht überhaupt bewusst wurden:

derselbe Carlo Marsuppini, der Humanist und Kanzler von Florenz, welcher oftmals eine besondere Zuneigung zu der vorchristlichen Lebensauffassung bekundet haben soll, bestellte bei Filippo Lippi eine Altartafel mit der Darstellung der Krönung der heiligen Jungfrau für eine Kapelle der Olivetaner Mönche. Wiewohl der Humanist Kodrus Urceus die Unsterblichkeit der Seele leugnete, so hing er doch dabei treu der Kirche an. Aeneas Sylvius Piccolomini, de sich bisweilen inr einer stark gefärbten mythologischen Ausdrucksweise gefiel, pilgerte einmal in Schottland bei starker Kälte barfuss nach einer Kirche. Sigismondo Malatesta soll, ungeachtet seiner stark ausgesprochenen Schwärmerei für alles Antike, vor dem Schädel eines Vorfahren oft Busspsalmen gesungen haben. Ercole I. d'Este, an dessen Hofe in Ferrara antike Literatur gepflegt wurde, wollte gleich nach der Hochzeit seiner natürlichen Tochter mit Annibale Bentivoglio, wobei der *Amphitrion* von Plautus aufgeführt worden war, durchaus die weite Pilgerfahrt nach San Jago de Compostela unternehmen, bis der Papst Innocenz VIII. das von jenem getane Gelübde in eine Pilgerfahrt nach der Petersbasilika in Rom verwandelte. Trotz seiner fanatischen Liebe zu Plato, pflegte Marsilio Ficino jeden Tag früh morgens, mittags und abends den Psalm *Te, Deus meus, rex* zu singen und sich hiebei auf der Laute zu begleiten. Angelo Poliziano, dessen Phantasie ganz bei den Griechen und Römern lebte und webte, schrieb einmal: ‚Jeder, der ein Christ sein will und dabei dem apostolischen Stuhle den Gehorsam verweigert, be-

geht wahrlich ein Majestätsverbrechen gegen Gott.' In einem Briefe Polizianos an die Frau des Lorenzo de'Medici heisst es: ‚Nachdem wir gestern von dort abgegangen waren, kamen wir in S. Miniato an, fortwährend singend und hin und wieder uns über heilige Dinge unterhaltend, um auch der Fastenzeit zu gedenken. Dann liessen wir uns den Zappoliniwein munden, der mir über Erwarten gut schmeckte. Lorenzo in äusserst fröhlicher Laune und ebenso sein Geleite. . . . Gestern abend in S. Miniato angelangt, lasen wir ein wenig im heiligen Augustin, worauf musiziert wurde und wir uns mit einem hiesigen Tänzer abgaben. Lorenzo geht eben zur Messe.' Ein bezeichnendes Beispiel für die Verquickung antiker Ideale mit christlichen Anschauungen ist das Verhalten des jungen Girolamo Olgiato bei der Folterung, der er wegen Ermordung des Herzogs Galeazzo Maria unterworfen worden, und auch des Pietro Paolo Boscoli bei der Verschwörung gegen die Medici: christliche Frömmigkeit kämpfte bei ihnen mit antiken Anschauungen. Boscoli rief vor seiner Hinrichtung aus: ‚Brutus hindert mich eines christlichen Todes zu sterben: *Cavatemi della testa Bruto, acciò ch' io faccia questo passo interamente da cristiano.*'

Wie weit die Schwärmerei für das klassische Altertum ging, ist besonders auch aus dem Gebahren der Mitglieder der römischen Akademie ersichtlich: man feierte da altrömische Festtage, vornehmlich den Gründungstag der Stadt Rom, man gab sich römische Namen und ahmte die alten Römer in Kleidung und Geberde nach. An der Spitze der Akademie stand der Begründer derselben, Pom-

ponius Laetus, ein Abkömmling der fürstlichen Familie Sanseverino. Er war ein Schüler des Humanisten Lorenzo Valla, ein fleissiger Sammler von Altertümern, ein begeisterter Altertumsforscher. In seiner Wohnug auf dem Quirinal pflegte er vor Tagesanbruch Vorträge über antike Literatur zu halten. Als der Papst Paul II. die Mitglieder der römischen Akademie zu verfolgen begann, flohen viele derselben aus Rom; Pomponius Laetus wurde in Venedig verhaftet und nach der Engelsburg verbracht, jedoch bald wieder freigelassen. Die Akademie wurde im Jahre 1468 von Paul II. aufgehoben und erst unter Sixtus IV. konnte sie nochmals ins Leben gerufen werden. Pomponius Laetus beteuerte aber bei all seiner Schwärmerei für die Antike, dem christlichen Glauben treu geblieben zu sein, und als er im Jahre 1497 gestorben war, befanden sich bei seinem Leichenbegängnisse nicht nur viele weltliche Würdenträger, sondern auch an die vierzig Bischöfe.

Vittorino da Feltre

I. Bei keinem der Humanisten seit Petrarca zeigte sich die harmonische Vereinigung des echten Humanismus mit den Anschauungen des Christentums, wie bei dem Pädagogen Vittorino da Feltre. Schon in seiner Jugend hatte er eine grosse allgemeine Bildung erworben und gedachte sich dem Lehrfach zu widmen, nachdem er zuvor Mönch hatte werden wollen. Wiewohl leidenschaftlichen Temperamentes, brachte er es dahin, eine grosse Selbstbeherrschung zu erlangen und niemals Zorn oder Unmut zu zeigen. Durch seine erzieherischen Fähigkeiten hatte er schon als junger Mann einen bedeutenden Ruf erlangt. Seine eigenen Bedürfnisse waren stets so gering, dass er, wiewohl arm, niemals auf den Gelderwerb angewiesen war; was ihm der Unterricht seiner reichen Zöglinge einbrachte, pflegte er auf die Unterstützung seiner armen Schüler zu verwenden. In Mantua, wohin ihn der Marchese Gianfrancesco Gonzaga berufen hatte, begründete er eine Musteranstalt für Erziehung junger Leute, welche im Volke unter dem Namen ‚Das fröhliche Haus' — La Giocosa — bekannt war. Die Verehrung des Marchese für Vittorino da Feltre, dem er die

Erziehung aller seiner Kinder anvertraut hatte, war eine unbeschränkte.

Der Unterricht in Vittorinos Schule, deren Ruhm sich bald über ganz Italien verbreitet hatte, bestand aus allen Fächern, die nicht so sehr die Erwerbung einzelner Kenntnisse, als die Ausbildung des Charakters bezweckten. Von der Wirkung der Musik auf die Charakterbildung seiner Zöglinge hatte er eine sehr hohe Vorstellung, indem er meinte, die Musik führe auf dem geradesten Wege zur Tugend. Von klassischen Werken las er mit seinen Zöglingen besonders die des Homer und Virgil und des Demosthenes und Cicero und erklärte ihnen dieselben nicht nur der Form, sondern auch dem innern Gehalte nach, wobei er seine Schüler zu einer klaren und richtigen Ausdrucksweise anzuleiten bestrebt war. Dann suchte er ihnen die Gedanken des Plato und Aristoteles beizubringen. Diese Grundlagen der allgemeinen Bildung seien, meinte er, für jedermann notwendig als Vorbereitung für jeden Lebensberuf. Da Vittorino nicht selbst in allen Fächern unterrichten konnte, so berief er für einzelne derselben befähigte Lehrer, die in seinem Geiste lehren sollten.

Neben der Charakter- und Geistesbildung legte er auch ein grosses Gewicht auf die Ausbildung und Pflege des Körpers und auf gefällige Umgangsformen. Dabei war ihm die Gymnastik der alten Griechen vorbildlich. Die Zöglinge mussten sich auch in der Mässigkeit üben und eine durchaus hygienische Lebensweise befolgen, und besonders wurden sie angehalten, in allem offen und wahr zu sein. Die empfindlichste Strafe für einen Schüler war, wenn

Vittorino demselben für eine Zeit lang sein Wohlwollen entzog.

Bei seiner Unterrichtsmethode wurde die grösste Klarheit und Fasslichkeit angestrebt, so dass seine Zöglinge sich ihre Kenntnisse beinahe spielend aneigneten: nicht nur ohne jede Beschwerde, sondern zur grössten Lust, wie sich Sassolo von Prato über den Unterricht seines Lehrers Vittorino äussert.

II. Die Wirksamkeit Vittorinos ging über die Mauern seiner Lehranstalt weit hinaus: er unterstützte die Armen, besuchte die Krankenhäuser und die Gefängnisse, sandte den bedürftigen Kranken nicht nur den Arzt, sondern auch die nötigen Arzneien. Wenn ihm die Mittel zur Unterstützung anderer ausgingen, so scheute er sich nicht, die Hilfe von Freunden in Anspruch zu nehmen oder sogar Schulden zu machen, wobei noch die überaus feinfühlige und vornehme Art, wie er unterstützte, besonders gerühmt wurde. Niemals dachte er an die von ihm erwiesenen Wohltaten zurück, und leicht vergass er ihm zugefügte Beleidigungen.

Er selbst befolgte in seiner Lebensführung die strengste Askese: nur wenige Stunden Schlaf gönnte er sich; nur das Allernotwendigste an Speise nahm er zu sich. Mit Tagesanbruch pflegte er aufzustehen, zu beten und sich zu geisseln, dann las er in der heiligen Schrift und ging jeden Tag zur Frühmesse, wozu er auch seine Schüler anhielt. Dann widmete er sich seinen Studien und dem Unterricht; nachher machte er seine Besuche bei Kranken, erkundigte sich nach solchen, die seiner Hilfe bedurften, und teilte milde Gaben aus. Sommer und Winter trug

er immer das selbe Kleid, da er gegen Hitze und Kälte abgehärtet war. Noch als alter Mann gönnte er sich den ganzen Tag keinen Augenblick Musse, so dass mancher Jüngling ihn um seine Arbeitskraft beneiden konnte. Er erfreute sich immer der besten Gesundheit und pflegte noch im Alter sechs Stunden hintereinander mit der klarsten und eindringlichsten Stimme Unterricht zu erteilen. Der Papst Eugen IV. nannte ihn den frömmsten und heiligsten Mann seiner Zeit und rief einmal aus: Welch grosser Geist wohnt in diesem schmächtigen Körper! Die Wirkung, die vom Fröhlichen Hause ausging, war eine überaus mächtige; der Eindruck der Persönlichkeit des Vittorino lebte in seinen Schülern unauslöschlich und begleitete sie durch ihr ganzes Leben. Seine Anstalt, sagt Vespasiano da Bisticci, war eine heilige Stätte in Sitten, Taten und Worten.

Den Streitigkeiten der Humanisten stand er zeitlebens fern. Er selber schrieb sehr wenig, indem er behauptete, die Kunst des Lebens stehe höher als die des Schreibens. Auf nichts anderes machte er Anspruch, als auf den Namen eines Vaters seiner Zöglinge. Und wirklich verehrten ihn diese wie einen solchen. Einer derselben, der Herzog Federigo von Urbino, liess auf dem Bildnis seines Lehrers, welches im Palaste von Urbino hing, eine Inschrift anbringen, die von tiefster Ehrfurcht eingegeben war. Eine Porträtmedaille des Vittorino, die der Medailleur Vittore Pisano verfertigt hatte, zeigt auf der Rückseite einen Pelikan, seine Jungen mit seinem eigenen Blute nährend, mit der Umschrift: *Omnis humanitatis pater.* Als Vittorino da Feltre im Jahre 1446 in

seinem neunundsechzigsten Lebensjahre starb, trauerten nicht nur seine Schüler und die Einwohner von Mantua, sondern auch solche, die, wiewohl sie ihn niemals gesehen hatten, doch fühlten, dass mit Vittorino ein grosser Mensch dahingegen war.

Poggio

I. Poggio ist der charakteristische Vertreter des literarischen Humanismus des Quattrocento. Er ist der Humanist aus Naturanlage, ein begabter Verstandesmensch und witziger Schriftsteller. Seinem hellen Geiste ist keine Tiefe eigen, keine schöpferische Kraft. Er ist aber auch vor allen Abwegen sicher, auf die sich das tiefe, selbständige Denken nicht selten verirrt, bevor es den eigenen Weg findet.

Poggios Verstand hatte von Anfang an die goldene Mittelstrasse eingeschlagen. Seine Begabung bestand im Erkennen historischer Tatsachen und beruhte auf einem lebhaften Interesse für Werke der alten Literaturen und für antike Denkmäler. Auf seinen Reisen in verschiedenen Ländern, in Deutschland, England und der Schweiz, forschte er mit grossem Kennerblick nach alten Handschriften. Sein glücklicher Fund des Werkes des Quintilian im Kloster St. Gallen, seine Entdeckungen anderer damals noch unbekannter klassischer Werke, seine Dialoge, Briefe und Übersetzungen verschafften ihm den Ruf des ersten Humanisten seiner Zeit.

Als Sekretär verschiedener Päpste verhielt er sich der Kirche und den kirchlichen Würdenträgern

gegenüber als scharfer Beobachter: er urteilte über deren Sitten, aber zugleich auch über sich selbst, nicht ohne Strenge. An einen Freund schreibt er einmal, man möge ja nicht glauben, dass er seinen Charakter bereits mit seiner philosophischen Erkenntnis und mit dem, was er schreibe, in Einklang gebracht habe; bei aller Erkenntnis seiner eigenen Fehler besitze er doch nicht die Kraft, dieselben abzulegen.

Neben den Werken antiker Schriftsteller las er auch fleissig theologische Schriften in lateinischer und griechischer Sprache, die Werke des Hieronymus, des Augustin, des Thomas von Aquino, des Chrysostomos. In seiner Vorstellung vom Humanismus liegt auch die vollständige Anerkennung des Wertes der heiligen Bücher, ja, in diesen erblickt er, im Gegensatze zu den literarischen Erzeugnissen, die unerschütterliche und dem Menschen unentbehrliche Wahrheit. Aber im Grunde ist es nicht der tiefere und erlebte Gehalt, der ihn dabei anregt, sondern auch hier ist es nur eine Befriedigung seiner intellektuellen Neugierde. Wenn er auch die Sitten des damaligen Klerus mit scharfen Worten kennzeichnet, so lebt er doch mit der Kirche und mit allen vorhandenen Einrichtungen im Frieden. Er kannte weder das Gefühl des Patriotismus, noch die damit zuweilen verbundenen Vorurteile. ‚Das Vaterland,' schreibt er einmal, ‚bewegt mich wenig; denn ich habe den Ausspruch *patria est ubi bene est* für höchst wahr erachtet.' Ein andermal findet er in sich die Neigung eines Zugvogels. Seine eigentliche Heimat war immer die literarische Republik.

Er war der eigentliche Typus des damaligen

Schriftstellers. Er suchte die Welt so hinzunehmen, wie sie sich ihm darbot, mit all dem, was er darin sah und hörte, oder was ihm seine Freunde zuführten. Er war skeptisch und leichtgläubig zu gleicher Zeit. Ernst und Scherz hatten für ihn das gleiche Interesse und regten ihn in seiner Schriftstellerei gleichermassen an. In gewissen Augenblicken war er auch fähig, pessimistische Anschauungen zu äussern. ‚Wir werden alle geplagt,' schreibt er einmal an seinen Freund Niccoli, ‚dieses ganze Leben ist ja eine einzige Pein, und insbesondere sind die Beschwerden des Lebens dort gross, wo man es am wenigsten erwartet. Die Schuld davon aber liegt ganz in uns.' Er hatte aber zugleich auch die Fähigkeit, das Leben zu geniessen, das Unabwendbare ruhig über sich ergehen zu lassen, und die Beschwerden des Lebens nicht ohne Heiterkeit zu ertragen.

II. Für Augenblicke wusste er sich sogar für alles Aussergewöhnliche zu begeistern. Als päpstlicher Sekretär wohnte er in Konstanz der Verbrennung des Johannes Huss bei und bald darauf hörte er die Verteidigungsrede des Hieronymus von Prag und sah denselben den Scheiterhaufen besteigen. Die flammende Beredsamkeit des Mannes machte auf ihn grossen Eindruck. In einem Briefe an seinen Freund Leonardo Bruni beschreibt er in enthusiastischen Worten den Hieronymus und dessen Rede: sie erinnerte ihn an die Redekunst der Alten, und die Unerschrockenheit des Mannes an die stoischen Philosophen und an Cato, seine Furchtlosigkeit im Anblicke des Todes an Sokrates. Mit Begeisterung ruft er aus: ‚Dies ist ein Mann,

würdig im ewigen Andenken der Menschen zu leben.' Dabei beschäftigte ihn nicht die Frage, ob Hieronymus recht oder unrecht habe. Er selbst stimmt nur der Meinung derjenigen bei, die für weiser als er befunden werden. Im Grunde war es für ihn nur ein Schauspiel, dem er aus Neugierde beiwohnte: übertrieben war daher die Befürchtung seines Freundes Leonardo Bruni, Poggio bezeige zuviel innere Teilnahme für den Ketzer und dessen Sache. Er liess überhaupt jeden Menschen und jede Gesinnung gelten, denn er war zu sehr Skeptiker, als dass er irgendwie hätte unduldsam sein können, besonders so lange er und seine literarischen Erzeugnisse nicht angegriffen wurden. Dann aber konnte er auch heftig polemisieren, wobei sein kaustischer Witz tief verletzend und rücksichtslos wurde.

Es gab niemanden, erzählt ein Zeitgenosse, der nicht Furcht vor ihm gehabt hätte. Poggio pflegte in seinen Schmähschriften bald offen, bald aus dem Verstecke anzugreifen und den Gegner bald mit leidenschaftlicher Heftigkeit, bald mit überlegener Kaltblütigkeit und stets als geübter Wortfechter und erfahrener Kenner der menschlichen Schwächen zu überfallen. Nicht immer kam es ihm dabei auf eine kritische Auseinandersetzung mit den Ansichten seines Gegners, sondern meistens bloss auf die Vernichtung des Gegners an, wobei er, gemäss dem Gebrauche der Humanisten, vor keinen Mitteln der Polemik und besonders vor keinen zu stark ausholenden Worten zurückschrecken durfte.

III. In einem Briefe an seinen Freund Niccolò Niccoli, worin er das leichte Treiben der Gäste der

Heilquellen in Baden im Aargau beschreibt, bemerkt Poggio: ‚Wenn ich allein hier weise sein wollte, so wäre dies ja kaum anders, als eine Torheit zu nennen, besonders, da ich der Selbstpeinigung abgeneigt und ein Mensch bin, dem nichts Menschliches fremd ist.‘

In seiner Jugend und in seinem Mannesalter führte Poggio kein besonders geregeltes Leben. Seine verschiedenen unehelichen Kinder gaben seinen Gegnern, die doch von der Ehe kaum anders dachten als er, in ihren polemischen Angriffen den willkommenen Anlass, seine Sitten grau in grau darzustellen. In späterm Mannesalter heiratete er ein junges Mädchen und pries sich als ungewöhnlich glücklichen Gatten und Vater. ‚Er war,‘ schreibt Vespasiano da Bisticci, ‚ein sehr liebenswürdiger und höflicher Mensch, ein Feind aller Verstellung und Heuchelei, ein offener und freier Charakter.‘ Poggio selbst bemerkt einmal von sich in einem Brief: er lebe ohne Ehrgeiz dahin, verlange nicht, Reichtümer anzuhäufen; nehme er etwas ein, so sei er dessen froh, wenn nicht, so sei er darüber auch nicht unglücklich; bei dieser seiner Veranlagung sei niemand reicher als er. Seinen Freunden bezeigte er immer eine grosse Anhänglichkeit. Als seine Freunde Niccolò Niccoli und Leonardo Bruni sich überworfen hatten, empfand er dies schmerzlich und suchte sie miteinander auszusöhnen.

Für Kunstwerke, vornehmlich für antike Skulptur, hatte er von jeher ein lebhaftes Interesse und bezeichnete dies einmal als seine besondere Schwäche. Er scheute keine Ausgaben, wenn es sich darum

handelte, dergleichen zu erwerben. Seine Villa, nahe bei Florenz, enthielt eine reiche Sammlung von Kunstwerken, von geschnittenen Steinen und Medaillen und von auserlesenen Handschriften. Hier pflegte er sich mit seinen Freunden in geistreichen Gesprächen zu ergehen.

Auf anregende Geselligkeit hielt er immer viel. Auch mit dem damals mächtigen Cosimo de'Medici war er befreundet, dessentwegen er schon früher einen harten Kampf ausgefochten hatte. Seine Dialoge, in denen er nach antiken Mustern lebende Personen einführt, enthalten zweifelsohne manches, was in den Kreisen der römischen und florentinischen Humanisten jener Zeit gedacht und gesprochen wurde. Poggio selber ist in seinen Urteilen über die Hypokrisie und über die Sitten der kirchlichen Würdenträger, in seinen Aussprüchen über das Wesen des echten Adels, in seiner Abneigung gegen den Kastengeist und gegen die Selbstüberhebung der Grossen der typische Ausdruck für die Ansichten der Humanisten des Quattrocento. In seinen Dialogen finden sich aber auch Gedanken und Sätze in Ciceros Art über die Moral als das höchste Lebensgut und über den Trost der Philosophie. ‚Sieh zu,' schreibt er einmal einem Bekannten, ‚den Himmel nicht zu verlieren, indem du nach den Gütern der Erde strebst — *Cave, ne dum terram appetis, amittas coelum.*' An Antonio Panormita schreibt er, derselbe wisse doch wohl, dass einem Christen nicht alles anstehe, was vormals einem heidnischen Dichter erlaubt war. Ein andermal meint er: man dürfe ja nicht von Worten auf

die innere Gesinnung schliessen, und oft mochte er mit dem Dichter übereinstimmen: *Lasciva est nobis pagina, vita proba est.*

Zuweilen hat es sogar den Anschein, als wenn Poggio an das Leben von der ernstesten Seite herantreten und einen Blick in das Innere der menschlichen Natur tun möchte. Aber dies alles ist nicht etwa die reife Frucht einer tiefen Anschauung und innern Erfahrung, sondern bloss das Erzeugnis eines fähigen, gewandten Schriftstellers. Der Verfasser moralischer Dialoge hat noch als Greis die Facetien geschrieben, Anekdoten und Geschichten im freien Geiste der Renaissance, worin er das niederlegte, was er in seinem langjährigen Verkehre mit Päpsten, Kardinälen, Prälaten und hohen weltlichen Personen gesehen und gehört hat.

Am deutlichsten spricht sich seine geistige Eigenart in seinen Briefen aus, die in einem sehr schönen Latein geschrieben sind: Leichtigkeit der Auffassung, Helligkeit des Verstandes, oft ein feiner Witz, der aber auch in eine giftige Spitze auslaufen kann, Offenheit in der Selbstbeobachtung, zuweilen auch Anmut in der Darstellung des leicht Gedachten und Beobachteten.

Platos Geist in der Renaissance

I. Die Philosophie Platos und der Stoicismus des spätern Römertums mussten die gediegeneren Geister unter den Humanisten, die sich angelegen sein liessen, über die tieferen Probleme des Lebens nachzudenken, besonders stark anregen und beeinflussen. Die Schulphilosophie des Mittelalters konnte jetzt den Humanisten nicht mehr zusagen: Klarheit des Denkens, reine Form des Gedachten, Schönheit des sprachlichen Ausdrucks wurden jetzt von jeder Art schriftstellerischer Äusserung gefordert. Die Trockenheit, der Druck abstrakter Begriffe der Schulphilosophie hatte schon die ganze Abneigung Petrarcas hervorgerufen. Die Humanisten, die durch die schöne Sprache der Alten, besonders der inzwischen näher bekannt gewordenen griechischen Schriftsteller, verwöhnt waren, musste die ungeschlachte Form der schematischen Schulphilosophie vollends abstossen: von Petrarca an traten schon die Humanisten selbst an Werke philosophischen Inhaltes mit ästhetischen Forderungen heran. Poggio findet nur an einer Ausdrucksweise Gefallen, welche zu verstehen nicht mehr Mühe mache als zu lesen — *ea eloquentia, in qua non major existat intelligendi quam*

legendi labor. Auch hiess Philosophie für die nachdenkenden Vertreter des Humanismus vorwiegend Lebenserfahrung und praktische Lebensweisheit. Und mag den verschiedenen Dialogen und Traktaten, in welchen das Zeitalter des Humanismus immerfort praktische Lebensfragen im Stile des Cicero und Seneca behandelte, keine Ursprünglichkeit und kein Tiefsinn eigen sein, das Bemerkenswerte daran bleibt doch die Auffassung des philosophischen Denkens, im Gegensatze zur Begriffsphilosophie, als eines Ergebnisses innerer Erfahrungen des Menschen, dessen Empfinden sich vom Intellekte noch nicht losgelöst hat. Nicht systematisches Denken in abgezogenen Begriffen, sondern ein Nachdenken über den Menschen und seine geistigen Bedürfnisse war der Hauptgegenstand der Philosophie jener Zeit. Deshalb hat auch die Renaissance eine grosse Reihe Persönlichkeiten und Kunstwerke und kein philosophisches System hervorgebracht.

Das Schöpferische am Denken der Renaissance lag eben darin, dass es den denkenden Menschen nicht als einen mechanischen Apparat auffasste, der nur logische Schlüsse und dogmatische Satzungen hervorzubringen habe, sondern als ein Wesen von vielseitigen Interessen, die sich alle in einer angestrebten Veredlung des Lebens zusammenfinden. Dies war auch der Grund, warum die Menschen der Renaissance besonders stark zu der Philosophie Platos und der Neuplatoniker hinneigten. Nicht abstrakte Wahrheiten wollten sie feststellen und auch nicht einzelne Lebensgebiete scharf abgrenzen und hervorheben, sondern das gegebene Leben zum

Kunstwerk machen. Die platonische Philosophie entsprach auch am meisten ihrem künstlerischen Temperamente, denn sie fanden darin den humanistischen, rein menschlichen Zug, der ihrer Auffassung vom Leben am meisten zusagte. Der innere Adel der Platonischen Philosophie und die künstlerische Mystik einiger Neuplatoniker sprach zu ihnen als Erkenntnis von der Würde des Menschen. Mancher zeigte damals fast eine religiöse Begeisterung für den höchsten Ausdruck antiken Denkens: die Anhänger Platos in Florenz feierten sogar den 7. November als den Geburts- und Todestag Platos, und Marsilio Ficino wird nachgesagt, er hätte, trotz seiner christlichen Frömmigkeit, das Bild Platos wie ein Heiligenbild verehrt. Für Matteo Palmieri und Angelo Poliziano galt Plato unbestreitbar als der Vater aller Philosophen, als göttlicher Begründer aller Weisheit und als ein wahres Orakel auf Erden.

II. Durch die platonische Philosophie konnte die Renaissance auf der einen Seite viele Vorstellungen der antiken Kultur mit denen des Christentums versöhnen und auf der andern Seite gegen den trockenen Materialismus der Zeit, der sich hauptsächlich auf Aristoteles und eine richtigere Auslegung seiner Lehren zu berufen begann, die Einheit von Intellekt und Empfinden vertreten. Der Kampf, welcher um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts zwischen den Anhängern Platos und denen des Aristoteles ausgefochten wurde, war noch mehr ein Kampf zwischen verschiedenen Denkercharakteren als ein solcher zwischen verschiedenen Lebensansichten. Mit Ausnahme des Griechen Gemistos Plethon, des ersten

Vorkämpfers des Plato, erblickten alle andern Anhänger der Platonischen Philosophie in deren Urheber den höchsten Vorgänger des Christentums: während für Gemistos Plethon die Philosophie der Griechen höher als das Christentum stand, fassten die Anhänger Platos in Italien die Gedanken des Plato nur als eine Vorstufe des Christentums auf, zu dessen tieferm Verständnis beizutragen, die Kenntnis dieser Gedanken am meisten geeignet sei. Dies war auch die Ansicht des originellsten Denkers des Quattrocento, des Kardinals Nicolaus von Cues, den Vespasiano da Bisticci als einen grossen Anhänger Platos — *grande Platonista* — bezeichnet, und auch des Kardinals Bessarion, welcher in seiner ursprünglich in griechischer Sprache abgefassten Schrift gegen den Aristoteliker Georg von Trapezunt: ‚Wider den Verleumder Platos' — *In calumniatorem Platonis* — bei aller Achtung vor der Philosophie des Aristoteles auf die überragende Höhe Platos hinweist. Auch ihm erscheint Plato, gleichwie dem Nikolaus Cusanus, als derjenige Philosoph, dessen Ideen mit der Wahrheit am meisten übereinstimmen und dessen Intellekt am tiefsten in das Wesen der Welt geschaut hat.

Die Denker der Renaissance suchten in die Grundsätze der christlichen Religion einen philosophischen Geist hineinzutragen, ohne dabei an den Fundamenten der Kirche irgendwie zu rütteln. Mit Ehrfurcht blieben sie vor den letzten Geheimnissen stehen, erkannten aber alle bis zu einer weit hinausgeschobenen Grenze die Freiheit und die heilsame Wirkung des Intellektes an. Für Petrarca, für Luigi Marsili, für Nikolaus Cusanus, für Bessarion, Mar-

silio Ficino und Pico della Mirandola stand das Christentum in gar keinem Widerspruche zu ihrem Denkernaturell. Der denkende Humanist stand hoch über dem Dogma, als einer Einschränkung des freien Denkens, und war vielmehr bestrebt, das ursprünglich Schöpferische und tief Symbolische darin zu erfassen. Man unterwarf sich sogar, wie Ficino oder Pico della Mirandola, dem unfehlbaren Urteil der Kirche, der *divina lex,* und wahrte sich dadurch die innere Freiheit. Man begann die grundlegenden Bücher der verschiedenen Religionen ohne Vorurteile zu lesen, und wie die philosophisch denkenden Menschen jener Zeit die Liebe zur Weisheit, den eigentlichen philosophischen Geist höher stellten als die einzelnen philosophischen Systeme, so suchten sie auch hinter den einzelnen Religionen das, was denselben gemeinsam ist, und den höhern Sinn religiösen Empfindens zu entdecken. So konnte Nikolaus Cusanus den Ausspruch tun, es gebe nur eine einzige Religion bei aller Verschiedenheit der äusseren Formen — *non est nisi una religio in rituum varietate* —, ja, es begeistert ihn sogar der Gedanke, dass einmal die Zeit kommen könnte, wo die einzelnen Religionen sich miteinander versöhnen würden. Auch Marsilio Ficino erblickt in den verschiedenen Religionen nur verschiedene Stufen der Wahrheit.

III. Das Denken der Renaissance war zu vielseitig in seinen Motiven, als dass es sich mit einer eindringlichen Analyse einzelner Vorstellungen hätte abgeben können. Das positive Wissen und die Schärfe der Kritik sollten erst später folgen, aber auch das im Zeitalter der Renaissance geltende Ideal allseitiger

Bildung und künstlerischen Empfindens verdrängen. Die Philosophie sollte sich später von der Religion trennen und sogar in einen kritischen Gegensatz zu ihr treten. Wenn im Quattrocento die Platonische Philosophie über die verstandesmässige und nüchterne Behandlung der Lebensprobleme das Übergewicht gewonnen hatte, so lag der Grund davon in den künstlerischen Bedürfnissen und Stimmungen der hervorragenden Menschen jener Zeit. Die verstandesmässig begabten und nicht vielseitig gebildeten Naturen fuhren auch damals fort, besonders von den Lehrstühlen herab, das Denken logisch und systematisch als ein Produkt des Verstandes zu behandeln. Philosophie hiess für sie ein folgerichtiges Schliessen aus gegebenen Voraussetzungen, die der Verstand als richtig erkannt hat. Der Verstand, meinte man, habe sein besonderes Gebiet, auf welchem etwas für wahr gelten könne, was der Religion auf ihrem Gebiet als unwahr erscheine. Man konnte demnach in der Philosophie die Seele für sterblich und in der Religion für unsterblich erklären.

Gerade dieses Problem der Unsterblichkeit der Seele erregte zu Anfang des Cinquecento die Geister: es wurde zum Gegenstande philosophischer Vorlesungen an den Hochschulen gemacht, und die Studierenden fanden daran besonderes Gefallen. Im Jahre 1516 erschien eine Schrift des Pietro Pomponazzi, die von der Unsterblichkeit der Seele handelte — *De Immortalitate.* Der Verfasser war Professor der Philosophie in Bologna und hatte früher Vorlesungen an der Hochschule zu Padua gehalten. In seiner Abhandlung vertrat er in logischer und nüchterner

Weise die aristotelische Methode und den Gedanken, dass vom Standpunkt der Vernunft die Frage nach der Unsterblichkeit der persönlichen Seele zu verneinen sei, wiewohl das Konzil vom Jahre 1512 und der Papst gegen die Lehre des Averroes und gegen deren Anhänger Stellung genommen hatten. Pomponazzi war das gerade Gegenteil von einem Humanisten. Was ihn auszeichnete, war kühne Nüchternheit des Verstandes. Er kannte die griechische Sprache nicht und konnte auch deshalb die Werke des Aristoteles nicht im Original lesen. In seiner Ausdrucksweise war er schwerfällig und bewegte sich noch in scholastischen Formen. Aber sein Denken hatte einen ernsten Zug: er trennte das Gebiet der Vernunft von allem künstlerischen und religiösen Empfinden und schied auch die Moral von der Religion. Sein Buch erregte Aufsehen, und einer seiner vormaligen Zuhörer, der spätere Kardinal Gaspare Contarini von Venedig, ein Kenner der griechischen Sprache, suchte die Ideen Pomponazzis in einer besondern Schrift zu widerlegen. Der Papst Leo X. beauftragte Agostino Nifo, einen philosophischen Schriftsteller, der sich damals eines nicht unbedeutenden Rufes erfreute, eine Widerlegung der Ideen des Pomponazzi abzufassen. Dieser jedoch beteuerte ausdrücklich seine Anhänglichkeit an die Dogmen der Kirche, die er niemals habe kritisieren wollen: Pomponazzi war das charakteristische Beispiel der natürlichen Divergenz zwischen Vernunft und Empfinden.

Die Möglichkeit einer einheitlichen Kultur sollte für Jahrhunderte in die Ferne gerückt werden. Bald sollten sowohl auf dem Gebiete des Wissens um die

Natur als auch auf dem des Glaubens feste, dogmatische, einseitige aber auch tief überzeugte Menschen auftreten, die jedoch ihre Angriffe nicht allein gegen die frühern Ideale des Mittelalters, sondern zugleich bewusst oder unbewusst auch gegen die der Renaissance richteten. Der Boden der europäischen Kultur wurde tief aufgewühlt; eine Zersplitterung auf allen Gebieten des Lebens ging vor sich, zugleich aber auch eine Bereicherung und Vertiefung derselben.

Pico della Mirandola

I. Aus den vergilbten Blättern der Schriften und Briefe des Pico della Mirandola spricht Feinheit und Geistesschärfe. Er trug in sich mehr, als er nach aussen zeigen konnte und fand oft in seiner vielseitigen Veranlagung eine Hemmung, dem ganzen Inhalt seiner Persönlichkeit greifbaren Ausdruck zu verleihen. In einem Briefe an Poliziano bemerkt er: den Dichtern erscheine er zu sehr als Philosoph, und den Philosophen als Musenverehrer. Aber seine Gedanken fesselten mit grosser Macht die hervorragendsten Menschen der Renaissance; seine feine Gedankenallegorie übte einen Zauber nicht nur auf mystisch veranlagte Naturen, sondern auch auf weltkluge und kältere Menschen: der vierzigjährige Lorenzo de'Medici schrieb über den Sechsundzwanzigjährigen: ‚Es gibt wenige Menschen, für die ich eine grössere Liebe und höhere Achtung kenne, als für Pico.' Selbst für Machiavelli war er ‚ein sozusagen göttlicher Mensch — *uomo quasichè divino*'; für die Humanisten, die sich in Florenz um Lorenzo versammelt hatten, erschien er geradezu als der Inbegriff der vornehmen und feinen Persönlichkeit: für Polizian war er das vollkommenste Werk

der Natur. In den Briefen des Cristoforo Landino, des Ermolao Barbaro, des Battista Guarini und der andern Humanisten jener Zeit wird sein Name mit grösster Ehrfurcht genannt und auf eine unerreichbare Höhe gehoben. Noch im Reformationszeitalter war die Anziehungskraft seiner Werke auf so verschiedene Geister wie Thomas Morus und Zwingli lebendig. Zu erklären ist diese Wirkung dadurch, dass jene Zeit hinter dem Werke immer den Menschen suchte: in Picos Werken fand sie nicht nur ein scharfes Denken, sondern auch ein feines und harmonisches Empfinden.

Alles, was er in seinen Schriften behandelte, stand ihm selbst sehr nahe, bewegte ihn innerlich. Die Vielseitigkeit seiner geistigen Interessen, die Beziehungen, in die er den tiefern Gehalt der Religionen zum philosophischen Denken brachte, die Hochschätzung für die Gedankengänge esoterischer Systeme, die zum Teil, wie z. B. die Kabbala, von ihm zuerst entdeckt und behandelt wurde, sein Bestreben, die Lehre des Plato mit der des Aristoteles zu versöhnen, musste die humanistisch denkenden Menschen sympathisch berühren. Durch das Annähern verschiedener philsophischer Lehren, durch das Aufsuchen der gemeinsamen Wurzeln in den verschiedenen Religionen musste sich das psychologische Verständnis für die tieferen geistigen Erscheinungen wesentlich ausweiten und zugleich auch die Achtung vor der Würde der menschlichen Natur wachsen. ‚Nach der Vollendung der Weltschöpfung,' sagt einmal Pico, ‚verlangte der Schöpfer nach jemandem, der den Sinn des

ganzen Werkes durchdringe, dessen Schönheit liebe und dessen Grösse bewundere.' ‚Eine heilige Ambition,' bemerkt er ein andermal, ‚möge unsern Geist erfassen, damit wir, unzufrieden mit dem Mittelmässigen, nach dem Höchsten streben, und dasselbe unverzagt mit allen Kräften erzielen.'

II. Klarheit und Bestimmtheit neben einer Sehnsucht nach einer andern höhern Welt; tiefe, mystische Neigungen, die bald einen poetischen, bald einen logischen, trockenen und zuweilen sogar abstrusen Ausdruck finden; Heiterkeit des Empfindens und die Fähigkeit, das Leben geniessend hinzunehmen, und bald darauf das Verzichten auf alle weltlichen Freuden und allen Genuss — das sind die Gegensätze in Picos Naturell. Als Sohn einer reichbegüterten Fürstenfamilie geboren, stellte er die philosophische Erkenntnis höher als alle Würden und Stellungen der Welt. In seinem vierundzwanzigsten Lebensjahre schrieb er an einen Freund, der ihn aufgefordert hatte, sich politisch zu betätigen: ein wahrer Bekenner der Weisheit sei König der Könige, und jede Abhängigkeit sei einem solchen zuwider und er kenne weder Ehrgeiz noch all das, was den meisten Menschen begehrens- und bewundernswert erscheine. ‚Ich ziehe,' fügt er hinzu, ‚mein Zimmer, meine Studien, meine Bücher, meine Seelenruhe allen königlichen Höfen, der ganzen Politik und Euren Ergötzlichkeiten und Auszeichnungen vor.' Und vom Ruhm pflegte er später zu sagen, er nütze den Lebenden wenig und den Toten gar nichts.

Sehr frühe bekundete Pico staunenswerte

Fähigkeiten. Von seiner vorsorglichen Mutter für höhere Kirchenwürden bestimmt, studierte er im Alter von vierzehn Jahren das Kirchenrecht an der Universität zu Bologna und später theologische und philosophische Disziplinen in Italien und in Frankreich. Als Siebzehnjähriger rief er in Ferrara bei einer Disputation während seines Aufenthaltes bei seinem Verwandten, dem Herzog Ercole I., durch sein Wissen und seinen Scharfsinn das Erstaunen aller anwesenden Gelehrten hervor. Im Alter von zweiundzwanzig Jahren machte er auch auf Marsilio Ficino einen tiefen Eindruck. Die Kenntnisse und Interessen des jungen Mannes waren sehr mannigfaltig: er kannte gründlich die ganze griechische und mittelalterliche Philosophie und Literatur und war musikalisch und dichterisch begabt. Die Gedichte des Lorenzo de'Medici begrüsste er nicht ohne Überschwenglichkeit als eine Ausdehnung der Grenzen des poetischen Schaffens. Seine glühende Wissbegierde trieb ihn dazu, sich in die Geheimlehren der orientalischen Philosophie und der Kabbala einweihen zu lassen. Er erlernte einige orientalische Sprachen und verwendete einen bedeutenden Teil seines Vermögens auf eine reichhaltige Büchersammlung, in welcher neben alten Philosophen und Kirchenvätern auch alle Denker des Mittelalters vertreten waren und auch Werke in orientalischen Sprachen sich befanden, besonders solche, die auf Kabbala und auf talmudische Literatur Bezug hatten.

Seine Zeitgenossen nannten ihn einen gelehrten Antinous, denn seine hohe Gestalt, sein flammendes blaues Auge, sein schönes blondes Haar, seine blen-

denden Zähne, besonders aber sein vornehmes Äussere sprach von einer überaus feinen Persönlichkeit. Es gibt eine Medaille, auf welcher Niccolò Florentino den jungen Pico darstellt: die Kehrseite derselben zeigt die drei Grazien mit der Umschrift: *Pulchritudo, Amor, Voluptas.*

Sein heisses Blut musste den jungen Pico hie und da in einen Widerspruch mit den ernsten und hohen Forderungen seines Geistes bringen. Im Alter von dreiundzwanzig Jahren hatte er sich in ein Liebesabenteuer verwickelt, welches er später als den grössten Makel seines Lebens betrachtete. Die schöne Donna Margherita, die Frau eines Zollbeamten aus der Familie der Medici in Arezzo, wollte sich aus leidenschaftlicher Liebe zu Pico von ihm entführen lassen, — *innamorata e cieca di sì bel corpo* — nach dem Ausdruck eines Zeitgenossen. Gerade als Pico und sein Gefolge die Entführung ins Werk zu setzen im Begriffe war, wurde dies in Arezzo bekannt und sofort Sturm geläutet; Pico und die Seinigen wurden verfolgt, so dass sie sich gezwungen sahen, die Frau preiszugeben; es entspann sich ein förmlicher Kampf, bei welchem es auf beiden Seiten Tote und Verwundete gab. Pico und sein Sekretär konnten noch zu Pferde ins Chianatal entfliehen, wo man sie aber bald gefangen nahm. Der Rat von Arezzo befahl jedoch, den Grafen freizulassen und nur seinen Sekretär, der an allem schuld gewesen sein soll, zurückzuhalten. ‚Das Missgeschick, welches den Grafen getroffen hat, ist beklagenswert,‘ schrieb der ferraresische Gesandte in

Florenz an Ercole d'Este, ‚denn neben seinem Ruhme als Gelehrter stand er noch im Rufe eines Heiligen. Nun hat er in Florenz manches von diesem seinem Rufe eingebüsst, wiewohl er nicht der einzige ist, den die Liebesleidenschaft zu solchen Irrungen getrieben hat.' Nicht umsonst hob Pico, im Rückblick auf die Leidenschaften seiner ersten Jugendjahre, die Hinfälligkeit der menschlichen Natur hervor und die Übermacht der Sinne, denen auch der reinste Intellekt nicht immer gewachsen sei. Später hat er sogar viele seiner erotischen Gedichte in italienischer Sprache, denen Polizian unbeschränktes Lob gezollt hatte, den Flammen übergeben.

Von Anfang an muss er jedoch gefühlt haben, dass sein Beruf nicht in der Poesie, sondern im philosophischen Forschen liege. Die innere Gärung und sein vielseitiges Wissen bewogen ihn in seinem vierundzwanzigsten Lebensjahre zu einem Schritte, der zu einer Krise und einer Vertiefung seiner ganzen Lebensauffassung führte. Durch die von ihm im Herbst 1486 in Rom verkündeten neunhundert Thesen forderte er, vielleicht nicht ohne jugendlichen Übermut und übertriebenes Selbstbewusstsein, alle Gelehrten zu einer Disputation heraus. Solche Disputationen hatten die ganze Zeitepoche der Renaissance hindurch nichts Auffallendes. Noch in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts verteidigte der junge Antonio Montecatino, der spätere Minister des Herzogs Alfonso II. von Ferrara, der Antonio in Goethes ‚Tasso', in öffentlicher Diskussion mehr als tausend philosophische Thesen. Die grosse Zahl der von dem jungen Pico aufgestellten

Sätze aus den verschiedensten Wissensgebieten — *de omni re scibili* — hat die Ironie Voltaires herausgefordert, indem er zu den Worten: *de omni re scibili* — über alles Wissbare — noch die Worte *et de quibusdam aliis* hinzufügte — über alles Wissbare und noch über manches andere.

Die von Pico verkündeten Sätze konnten nicht verfehlen, zum Teil auch durch ihren Inhalt, das Ärgernis der orthodox Gesinnten hervorzurufen. So lautete z. B. einer der Sätze: ‚Es liegt nicht in dem Belieben und in der Macht des einzelnen Menschen, einen Glaubensartikel für wahr oder für unwahr zu halten, ebenso wenig, wie unsere Gedanken von unserm Belieben abhängen.' Die Verquickung von Vorstellungen der Theosophie und Kabbala mit denen des mittelalterlich-christlichen Denkens zeigte in der einen und andern These eine allzu scharfe Pointe — *quamdam speciem heresis,* wiewohl Pico von Anfang an erklärt hatte, er unterwerfe sich in allem dem Urteile der Kirche. Der Papst Innocenz VIII. liess es zu einer Disputation gar nicht kommen. Pico musste sich vor einem Kollegium im Vatikan verantworten. Bevor noch das päpstliche Urteil verkündet worden war, verliess er jedoch Rom und schrieb sofort eine Apologie seiner Thesen, von welcher deshalb behauptet wurde, sie sei von ihm schon verfasst gewesen, nachdem er von der bevorstehenden päpstlichen Verurteilung insgeheim durch seine Freunde benachrichtigt worden war. In seiner Verteidigungsschrift fasste er die gegen ihn vorgebrachten Gründe seiner Gegner in folgende Worte zusammen: ‚Manchen veranlassten meine Sätze

dazu, alle Philosophie und jedes Wissen verdächtig zu machen, indem sie in Erinnerung brachten, Adam sei deshalb aus dem Paradiese verstossen worden, weil er durch das Wissen vom Guten und Bösen der Gottheit allzu nahe treten wollte. Dann aber müssten auch aus der Umgebung des Statthalters Christi alle verstossen werden, die mehr wissen wollen als gut ist. Andere wiederum tadelten nicht so sehr meine Gelehrsamkeit, als den Umstand, dass ich eine Disputation ins Werk setzen wollte, da dergleichen öffentliche Erörterungen mehr zur Schaustellung von Witz und Gelehrsamkeit als zur Entdeckung der Wahrheit führen. Manchem erschien es auch ungemein vermessen, dass ein junger Mann, der noch nicht vierundzwanzig Jahre alt sei, über die höchsten und inhaltsschwersten Gedanken der Gottesgelahrtheit und der Weltweisheit und sogar über geheime Wissenschaften in Rom, dem Sammelpunkte so vieler Gelehrten und glänzender Geister, eine Disputation zu eröffnen gedächte. Wieder andere sahen es nicht gern, dass ich eine so grosse Anzahl von Sätzen gesammelt habe, die zu verteidigen ich gar nicht fähig sei und dazu noch einen unerhörten Ehrgeiz bekunde. Auch haben manche Theologen behauptet, ich sei nicht nur tollkühn und eitel, sondern dazu noch ein Magier, ein Ungläubiger und Gottesleugner, kurz ein wahrer Ketzer.'

Durch die Schärfe seiner Apologie rief Pico della Mirandola in Rom allgemeine Entrüstung hervor. Schon im Juni 1487 erschien gegen ihn ein strenges Breve. Seine Thesen wurden nun für ketzerisch erklärt und, als er Italien verlassen hatte,

überallhin Haftbefehle versandt, nicht nur an den Bischof von Lucca, sondern auch an den Grossinquisitor Torquemada in Spanien. Den zwei päpstlichen Legaten, die diplomatischer Geschäfte halber nach Frankreich gingen, wurde eingeschärft, Pico sogleich zu verhaften, was sie auch zu Anfang des Jahres 1488 vollführten. Etwa einen Monat lang dauerte Picos Haft; auf Verwendung des Gesandten von Mailand wurde er wieder auf freien Fuss gesetzt und begab sich nach Turin. Bald liess er sich in Florenz in der Nähe des Lorenzo de'Medici nieder, verkehrte intim mit Ficino, Poliziano, dem Dichter Girolamo Benivieni; in Lorenzo, dem die Apologie gewidmet war, fand er einen aufrichtigen Freund und Beschützer, der auf alle Weise suchte, den Papst umzustimmen und zu einer vollständigen Freisprechung des Freundes zu bewegen. Im Oktober 1489 schrieb Lorenzo an Giovanni Lanfredini, den florentinischen Gesandten in Rom: ‚Hätte ich nicht die Überzeugung, dass Pico nur aus Neid und Missgunst verfolgt wird, so würde ich mich sicherlich dabei nicht aufhalten. Bei uns aber haben verschiedene Gelehrte und fromme Theologen sein Werk gelesen und als ein durchaus christliches und gutes Buch befunden. Auch ich selbst bin übrigens kein so schlechter Christ, um, wenn ich wirklich überzeugt wäre, das Buch sei schlecht, es in Schutz zu nehmen. Aber mag Pico auch nur das Credo sagen, so würden diese missgünstigen Menschen selbst darin noch Ketzerei finden. . . . Ständen nun die Feinde allein, ohne sich hinter die Autorität des Papstes

verschanzen zu können, er würde mit ihnen schon fertig werden. Unglücklicherweise aber hat er es mit unwissenden Menschen zu tun, die das Oberhaupt der Kirche anrufen. Wie ich Euch schon gesagt habe, mutmasse ich, dass man es darauf abgesehen habe, ihn zur Verzweiflung und damit zu einem folgenschweren Schritte gegen seine Heiligkeit zu treiben. Ihr könnt mir glauben, in Picos Macht steht es, Gutes und auch das Gegenteil davon zu tun. Seine Lebensweise und die ganze Art, wie er sich in der Angelegenheit verhält, zeugen nur von Gutem. Nötigt man ihn aber, eine andere Richtung einzuschlagen, so habe ich für meinen Teil keinen Verlust dabei, denn wie diese Richtung auch sein mag, wir werden beide unsere freundliche Gesinnung gegeneinander nach wie vor bewahren.' — Trotz dieser Verwendung Lorenzos, dem der Papst sehr gewogen war, gedachte man in Rom noch immer nicht daran, Pico freizusprechen; und erst der Papst Alexander VI. erklärte seine Werke vom kirchlichen Standpunkt für einwandsfrei.

III. Im Alter von etwa siebenundzwanzig Jahren war Pico dahin gelangt, seine Lebensführung mit den höhern Forderungen seines Denkens vollständig in Einklang zu bringen. Eine tiefgreifende Wandlung war in ihm vorgegangen: er entsagte nicht nur jedem erotischen Gefühl, sondern verzichtete auch auf alle materiellen Güter. Sein Geld verteilte er an Bedürftige und verschenkte den grössten Teil seines Hausrates, wie auch alle seine Wertsachen; niemand der sich an ihn um Unterstützung wandte, ging leer aus, ja, er beauftragte

einen Freund in Florenz, Bedürftige aufzusuchen und sie mit Geld und Lebensmitteln zu versehen. Er lebte jetzt in tiefer Beschaulichkeit und machte auf alle, die ihn kannten, den Eindruck eines heiligen Menschen. Lorenzo de'Medici schrieb jetzt: ‚Der Fürst von Mirandola ist hier in unserer Umgebung und führt einen heiligen, ganz prunklosen Lebenswandel: er bedient sich nur des Allernotwendigsten. In meinen Augen ist er ein wahrer Mustermensch.' Savonarola, der für Picos gründliche Kenntnis der Kirchenväter, für sein grosses Wissen und für seine Charaktereigenschaften grosse Bewunderung zeigte, forderte ihn jedoch vergebens auf, in den Dominikanerorden einzutreten: Pico hing nach wie vor zu sehr einer freien Lebensführung an, als dass er sich plötzlich dem Klosterleben hätte weihen mögen. Seine tiefe Religiosität konnte sich auch nicht leicht mit einem ins Kleinliche gehenden Ritual befreunden: ‚Das wahre Gebet,' bemerkt er einmal in einem Briefe an seinen Neffen, ‚besteht nicht in vielen Worten, sondern in der Innigkeit und Tiefe des Empfindens, wodurch wir mit Gott eng verknüpft werden, was nur diejenigen wissen, die es wirklich erlebt haben.' Es gebe zwar, meint er, viele, die sich Christen nennen, sehr wenige aber, die es in Wirklichkeit sind. Mit Franz von Assisi pflegte er oft zu wiederholen: *Tantum scit homo, quantum operatur.* Gott zu lieben und diese Liebe zu betätigen, meint er, sei im Grunde notwendiger und deshalb auch leichter als das Erkennen und Erforschen der Natur. Ausgenommen die Bande der Freundschaft mochte er sich keine andern auferlegen. Den ihm in Aussicht

gestellten Kardinalshut soll er mit der Bemerkung von sich gewiesen haben, seine Gedanken und geistigen Interessen lägen auf einem andern Gebiete, als auf dem der praktischen Betätigung im kirchlichen Leben.

Wie in seinen Werken, so suchte er auch in seiner persönlichen Lebensführung die philosophische Erkenntnis mit den Forderungen der christlichen Religion innig zu verbinden. Seine innerste Überzeugung war, dass diejenige Erkenntnis, durch welche das Bild der ewigen Weisheit in uns verlösche, keine echte heissen könne. Pico selbst ist der weltliche Heilige, der christliche Lebensphilosoph der Renaissance. Innerlichkeit und psychische Feinheit vereinigten sich in ihm ungezwungen mit der Freiheit persönlichen Fühlens und mit vollständiger Vorurteilslosigkeit des Denkens. Der junge Freund Lorenzos und Savonarolas vertrat, bei aller Achtung vor den gegebenen Institutionen der Kirche, die aus persönlichem Erleben herrührende Religiosität und Lebensweisheit und war ebenso sehr von der Weltlichkeit des Lorenzo, wie von dem moralischen Puritanismus des Savonarola entfernt.

IV. In einer seiner Schriften bemerkt Pico von sich selbst, er hänge aus keinem andern Grunde der Philosophie an, als aus unbeschränkter Liebe zu derselben; er habe auch von allen seinen Studien und Forschungen nichts anderes als Geistesbildung und Erkenntnis der von ihm heissgeliebten Wahrheit erwartet, der er mit Hintansetzung alles andern sich vollständig gewidmet habe und von der ihn weder die Missgunst der

Neidischen, noch der Hohn der Feinde der Weisheit je habe abbringen können. Und er fügt hinzu: ‚Die Philosophie hat mich gelehrt, mehr von meinem eigenen Gewissen als von Urteilen anderer abzuhängen.'

Die Philosophie war für ihn diejenige Erkenntnis, die den Menschen nicht vom Leben entfernen, sondern mit dem Leben einheitlich verknüpfen soll. Sein Denkertemperament führte ihn nicht zu einer einschneidenden Absonderung der einzelnen Vorstellungen und zu einer rein begrifflichen Erfassung der Welt, denn er empfand mehr als das Denken gestalten kann. Die Erkenntnis war für ihn nicht allein ein Prozess logischer Denktätigkeit, sondern auch ein tieferes inneres Schauen: vermag doch der Verstand allein die Gottheit ebensowenig zu erfassen, wie er sie lieben kann, und im tiefern Grunde kann Gott doch nur durch die Liebe erkannt werden. Seine neuplatonische Mystik kam bei Pico von der ganzen Art seines innern Erlebens. Wenn das Denken allein fähig wäre, Gott zu erkennen, d. h. lebendig zu schauen und zu lieben, so wäre die Philosophie für den Menschen das Letzte und Höchste und müsste das Innere des denkenden Menschen vollständig ausfüllen und alle Sehnsucht stillen. Im Grunde vermag aber die Philosophie unserer Erkenntnis nur eine höhere Stufe anzuweisen, ohne uns dabei ein vollständig befriedigendes Bild vom Leben und vom Menschen zu entwerfen; im besten Falle vermag die Philosophie, wie einer der Sätze Picos lautet, als Wissenschaft von der Seele das Wissen von der Natur mit einem höhe-

ren Geistesleben zu verknüpfen, und bedarf demnach einer weitern Ergänzung und jedenfalls einer Vollendung. Die Philosophie sucht die Wahrheit aus Drang nach Erkenntnis, und darin spricht sich auch ihr grosser Wert aus; die Theologie will uns einen Glauben beibringen in der Voraussetzung, die Wahrheit, nach welcher das philosophische Denken strebe, sei von Anfang an ganz in ihren Vorstellungen verkörpert; zu der ersehnten Einheit des Menschen mit Gott jedoch vermag nur die Religion mittelst eines innern Erlebens und Schauens zu führen, oder wie es in einem Briefe Picos an Aldo Manuzio heisst: *Philosophia veritatem quaerit, theologia invenit, religio possidet.* In seinem religionsphilosophischen Buche *Heptaplus* bemerkt er daher: gleichwie die Natur der erste Anfang der Gnade sei, erscheine auch die Philosophie als der Anfang der Religion, und es gebe daher keine Philosophie, die uns von der Religion abzuwenden vermöchte.

Die allmählich geschaffenen Formen der verschiedenen Religionen wollte er miteinander in Einklang bringen, denn über den einzelnen Religionsformen sah er, wie schon vor ihm der Kardinal Nikolaus Cusanus, etwas Höheres stehen — nämlich die Religion. Die kirchlichen Satzungen suchte er auf ihren ursprünglichen lebendigen Gehalt zurückzuführen und war erstaunt, selbst in der Kabbala, der Geheimlehre der Juden, das Mysterium der Dreieinigkeit, der Inkarnation und der Erbsünde zu finden. Moses, Plato, Christus erschienen ihm nach der äussern Seite hin eng miteinander verbunden: die Offenbarungen des Geistes verkörperten sich immer in

auserwählten Menschen, die sie in verschiedenen Stadien der Entfaltung des menschlichen Bewusstseins verkündet haben. Deshalb lag für Pico in den Worten und Metaphern der mosaischen Genesis ein tieferer Sinn, und er deutete die einzelnen Sätze und Ausdrücke der Bibel als Gefässe, die einen noch reicheren Gehalt umschliessen; er war überzeugt, dass nur die Geheimlehre, die esoterische Deutung fähig sei, die äussern Formen der Religionen befriedigend zu erklären und tiefer zu erfassen.

Das ganze Dasein war er bestrebt, auf ein einheitliches, harmonisches Bild zurückzuführen: alle lebendigen Wesen haben sich aus dem rohen Stoffe emporgerungen; der Mensch, der von Gott mitten in die Schöpfung gestellt worden sei und der in sich selbst die ganze Natur von der Pflanze bis hinauf zum Höchsten vorfinde, könne bei der einfachen Natur nicht stehen bleiben, da sich unser Leben in aufsteigender Richtung von den niedrigsten Sinnen zu höherer Vollendung bewege, so dass die Würde des Menschen gerade in der Fähigkeit bestehe, immer höher und höher zu steigen.

Jede Art von Vorurteilen, geschweige denn von Aberglauben musste daher Pico fremd sein. Mit einem tiefdringenden Scharfsinn hat er in seiner Schrift gegen die Astrologie den Aberglauben der Sterndeuterei bis ins Kleinste widerlegt und trug dadurch viel dazu bei, die Ansichten seiner Zeit zu klären. Der Astrolog, meint er, wende doch immerfort den Blick vom Himmel zur Erde, während er das Umgekehrte zu tun vorgebe; nur die

Philosophie sei im stande, das Unsichtbare hinter dem Sichtbaren zu schauen. Er selbst war übezeugt, dass die Verschiedenheiten in den einzelnen philosophischen Systemen bloss von einer verschiedenen Deutung des für den Menschen Wichtigsten komme. Für Pico war die werktätige Liebe das Höchste, welchem unser Denken, um sich nicht immer nur im Kreise zu bewegen, sich unterordnen müsse. Die Selbsterkenntnis erschien ihm daher als der Mittelpunkt alles Denkens und Handelns.

Lorenzo de'Medici

I. Das Leben des Lorenzo de'Medici spielte sich in einer Stadt ab, in welcher die angesehensten Familien von jeher miteinander um die Macht stritten. Hätte er nicht eine angeborene Fähigkeit besessen, die gegebene Lage auszunützen und in einer bestimmten Richtung zu lenken, so hätte er es niemals dahin bringen können, bei den ihm drohenden Gefahren das Ruder mehr als zwei Jahrzehnte hindurch in seinen Händen zu behalten und den Namen des ersten und erlauchten Bürgers von Florenz zu erlangen. Was sein Grossvater Cosimo schlau und bedachtsam erworben und konsolidiert hatte, was sein gichtkranker Vater Piero in den wenigen Jahren seiner Regierung an Macht und Einfluss nur mit Mühe und Not bewahren konnte, das musste der zwanzigjährige Lorenzo wieder befestigen und oft auch von neuem gewinnen. Da es in dem nach aussen als Republik sich behauptenden Staate keine Erbfolge gab, so blieb er auf die Beziehungen zu den einflussreichen Anhängern seiner Familie, auf seine persönliche Wirkung und besonders auf seine eigene Klugheit angewiesen.

Von seinem Grossvater hatte er die schlaue

diplomatische Gewandtheit geerbt, die aber, dank den andern Eigenschaften seines Charakters, nicht die einseitige Festigkeit Cosimos annehmen konnte. Von seiner Mutter Lucrezia Tornabuoni hatte er die Feinfühligkeit und die dichterische Phantasie; dazu kam noch bei ihm eine gutmütige Derbheit und ein natürlicher Witz. In seinem Charakter lagen Nüchternheit und Verstandeskälte neben rein künstlerischen Trieben, Leichtlebigkeit und Genussfähigkeit neben einem regen Interesse für höheres Denken. Sein Empfinden hatte einen ausgesprochen skeptischen Zug, aber daneben auch eine leise Neigung zum Sentimentalen. Die verschiedenen Gegensätze seines Naturells strebten auseinander, ohne jedoch seine Tätigkeit zu zersplittern, denn es lag in ihm Biegsamkeit und Schwungkraft.

Seine angeborenen Fähigkeiten entfalteten sich unter günstigen Verhältnissen: in der Umgebung seines Grossvaters und Vaters, in einem Hause, in welchem die Traditionen für Wissen und Kunst fortlebten, erfreute sich der Knabe und Jüngling einer vollendeten Erziehung; von Kindheit an atmete er die Luft der florentinischen Renaissance. Als Erzieher wurde ihm Gentile de'Becchi von Urbino gegeben, der spätere Domherr von Florenz und nachherige Bischof von Arezzo, ein Freund des Humanismus und der Humanisten; Marsilio Ficino weihte ihn in die Geheimnisse Platos ein; Cristoforo Landino, der Kommentator Dantes, brachte ihm den Geschmack für italienische Poesie bei, und andere namhafte Humanisten unterrichteten ihn in alten Sprachen und Literaturen. Die Gespräche und Dispu-

tationen in der von seinem Grossvater begründeten Platonischen Akademie, an denen er sich bald lebhaft beteiligen sollte, regten in ihm sehr früh die Lust zu philosophieren an: er pflegte später zu sagen, ohne Kenntnis der Platonischen Philosophie könne schwerlich jemand ein guter Bürger werden oder den tiefern Gehalt des Christentums richtig erfassen.

Die Natur, die ihn mit geistiger und körperlicher Kraft begabte, hatte ihm jedoch die Schönheit versagt: er hatte hässliche Gesichtszüge, eine platte Nase, keine einnehmende Gesichtsfarbe; sein Sprachorgan war rauh, sein Auge schwach. Durch Leibesübungen suchte er seinem weniger als mittelgrossen Körper Geschmeidigkeit zu verleihen: im Reiten, Turnen, Tanzen, Schiessen und in allerhand Sport war er der erste in Florenz. Die Jagd betrieb er leidenschaftlich und hatte viel Sinn für schöne Pferde. In den von ihm in seiner Jugend veranstalteten Turnieren bewies er seine körperliche Kraft und Gewandtheit: bei dem Waffenspiel, welches der Zwanzigjährige mit einem Aufwand von zehntausend Goldgulden auf dem Platze S. Croce veranstaltete, erschien er in einem von Andrea del Verrocchio mit Silberfiguren prächtig verzierten Helm. Der kaum dem Knabenalter entwachsene Lorenzo stand schon an der Spitze der fröhlichen Jugend von Florenz. Wie Alessandra Macinghi, die Mutter des Filippo Strozzi, in einem Briefe an ihren Sohn schreibt, machte er schon als Sechzehnjähriger der schönen Lucrezia Gondi, der Frau des reichen Kaufmanns Niccolò Ardinghelli, den Hof.

II. Schon in seinem Jünglingsalter hatte er Gelegenheit, seine Fähigkeiten zu bewähren. Auf den Reisen, die er als blutjunger Mensch nach Bologna, Ferrara, Mailand und Venedig unternahm, besonders aber auf seiner diplomatischen Reise nach Rom im März 1466, bekundete er bereits eine aussergewöhnliche Einsicht in die verwickelten politischen Verhältnisse: in den Briefen, die sein Vater an ihn richtete, ward in sein Urteil ein unbeschränktes Vertrauen gesetzt. Er war noch nicht achtzehn Jahre alt, als Luca Pitti im Sommer 1466, etwa zwei Jahre nach dem Tode Cosimos, dem in Careggi krank darnieder liegenden Vater Lorenzos die Herrschaft entreissen wollte. Der Jüngling reiste zum König Ferrante von Neapel und wusste ihn für sich und seine Familie zu gewinnen, und in Florenz verstand es Lorenzo durch sein einsichtiges und mutiges Auftreten für sich Stimmung zu machen. Sein kluges Eingreifen zu rechter Zeit, seine Kaltblütigkeit in gefahrdrohenden Lagen, seine Menschenkenntnis und kluge Behandlung jedes Einzelnen und ganz besonders ein gewisser angeborener Adel der Gesinnung nahm für ihn das florentinische Volk ein. Er pflegte, wie sein Biograph Valori anführt, zu sagen, wer den Rat anderer anhöre, habe neben seinem eigenen Gehirn noch das der andern.

Schon die Unterdrückung des Aufstandes von Volterra machte ihn in Florenz sehr populär, denn, während Tommaso Soderini die Anwendung von scharfen Mitteln missbilligte und einer Aussöhnung mit den Einwohnern von Volterra das Wort sprach, hatte Lorenzo ein strenges Eingreifen empfohlen

und durchgesetzt. Die Nachricht von diesem Siege, erzählt Machiavelli, ward von den Florentinern mit grösster Freudigkeit aufgenommen, und da das Unternehmen ganz von Lorenzo herrührte, so stieg dadurch sein Ansehen aufs höchste.

Als er im Alter von neunundzwanzig Jahren der Verschwörung der Pazzi mit knapper Not entronnen war, wusste er die steigende Gunst des Volkes in geschicktester Weise zu benützen. Seinetwegen nahm die Republik Florenz den Krieg mit dem Papst Sixtus IV. und mit dessen Verbündetem, dem König von Neapel, auf. Als Lorenzo sah, dass ihm der gänzliche Verlust seiner Macht drohte, fasste er den Entschluss, auf eigene Gefahr zum König Ferrante nach Neapel zu gehen, um auf ihn persönlich einzuwirken. Seine Feinde in Florenz erwarteten, der heimtückische Ferrante werde ihn in die Falle locken und, ähnlich wie früher den Jacopo Piccinino, aus dem Wege räumen; es gelang ihm jedoch den König zu überzeugen, es läge in dessen eigenen politischen Interessen, ihn an der Spitze der Stadt Florenz zu lassen. Während der zehn Wochen, die er sich in Neapel aufhielt, entfaltete er eine grosse Pracht und suchte jede Gelegenheit auf, seinen wohltätigen Sinn zu bezeigen. ‚Es war ein Wunder,' schreibt ein Zeitgenosse, ‚dass er mit heiler Haut heimgekommen ist, denn jedermann argwöhnte schon, der König werde ihn nicht mehr aus den Händen lassen.' Als Lorenzo de'Medici nach Hause zurückgekehrt war, konnte nun die Stadt Florenz dem Papst die Stirne bieten und einen günstigen Frieden erlangen, da inzwischen Ferrante

seine Teilnahme am Kriege zurückgezogen hatte. Lorenzos Ansehen stieg hierdurch noch mehr, denn nach dem Worte Machiavellis, hatte ihn die Grösse seiner Feinde gross gemacht.

III. Er hatte eine angeborene Gabe, schwieriger Situationen Herr zu werden, misstrauisch und freundlich zu gleicher Zeit zu sein, die Charaktere der Menschen, mit denen er zu tun hatte, zu durchschauen, immer im richtigen Augenblicke offen oder verschlossen, grossmütig oder rücksichtslos zu sein, rücksichtslos dort, wo es sich um die Erhaltung und Befestigung seiner eigenen Macht handelte. Befand er sich aber im kleinen Kreise seiner nächsten Freunde, so pries er die philosophische Weisheit als das höchste Lebensgut. Gegen die Teilnehmer der Verschwörung der Pazzi im Jahre 1478 liess er die ausgebrochene Wut des Volkes ohne Einhalt toben und erwies sich dabei grausamer als es vielleicht notwendig war. Nicht nur die nah und fern Beteiligten wurden dem Tode preisgegeben, so dass die Strassen voll abgerissener menschlicher Glieder waren, sondern auch der ganz unschuldige Gelehrte Renato de'Pazzi wurde zum Tode verurteilt. Die Leiche des reichen und angesehenen Jacopo Pazzi, des Onkels des Hauptverschwörers Francesco de'Pazzi, ward nach seiner Hinrichtung in der Pazzigruft beigesetzt, wurde aber wieder ausgegraben und mit dem Stricke, an dem er gehängt worden war, durch die Strassen gezogen und dann in den Arno geworfen. Verwandte der Pazzi wurden längere Zeit gefangen gehalten, und alle ihre Güter eingezogen; den Töchtern und Schwestern der vielen

Hingerichteten wurde verboten zu heiraten. Der Tag der Verschwörung, welcher dem Lorenzo de'Medici den Untergang hätte bringen sollen, ward für ihn schliesslich, nach dem Ausdruck Guicciardinis, nur ein Glückstag.

Seine eigene Klugheit und die seiner Anhänger trug nicht wenig dazu bei, sein Ansehen zu befestigen. Gleich nach der Pazziverschwörung beschlossen seine Verwandten und Freunde, um Gott für seine Rettung zu danken, Wachsbildnisse Lorenzos in Lebensgrösse in verschiedenen Kirchen aufzustellen; auf einem solchen, das in der Annunziata über einer Türe stand, trug er den Lucco, das florentiner Bürgerkleid, und wieder auf einem andern das Gewand, in welchem er sich gleich nach dem Attentate dem erregten Volke am Fenster seines Palastes gezeigt hatte. Als einige Jahre darauf eine neue Verschwörung gegen sein Leben entdeckt worden war, wurden deren Teilnehmer auf Beschluss der Signoria, welche in einem Attentate gegen Lorenzo schon ein Verbrechen gegen die bestehende Staatsordnung erblickte, an den Fenstern des Bargello aufgehängt. Ohne seine Herrschsucht offen an den Tag zu legen, verstand er es, einen verschwiegenen Despotismus durchzuführen und bei gegebener Gelegenheit die Zügel straff anzuspannen. Eifersüchtig auf die geringste Regung der angesehenen florentinischen Bürger, welche sich gegen seine Macht wenden konnte, wusste er sich in dem Rat der Siebzig und in allen andern Regierungskollegien mit Männern zu umgeben, die ihm genehm waren und die er vollständig

von sich abhängig machte. Über die Stimmung, über die Neigungen und über den Besitz jedes einzelnen unter den angesehenen Florentinern hatte er eine genaue Übersicht.

IV. Lorenzo de'Medici gehört nicht zu den stark veranlagten, scharf ausgeprägten Charakteren; auch war er weder von hohen geistigen, noch von religiösen Bestrebungen erfüllt. Als Staatsmann hatte er mit den Verhältnissen, in die er hineingewachsen war, und mit den Menschen seiner Umgebung zu rechnen; die Interessen des Mediceischen Hauses lagen ganz in seinen Händen, und seine Aufgabe musste sein, dieselben aus allen Stürmen unversehrt zu retten. Mochten diese Interessen mit denen der florentinischen Republik auch nicht immer übereingestimmt haben, so blieb trotzdem Lorenzos Protektorat volkstümlich.

Besonders gepriesen war sein diplomatisches Geschick, Reibungen mit den anderen grössern und kleinern Staaten der Halbinsel zu vermeiden: wie ein Zeitgenosse bemerkt, schien er durch seine Fähigkeit, zwischen Scylla und Charybdis zu lavieren, wie von Natur dazu bestimmt, alle Stürme von Italien fernzuhalten. Lorenzos Fähigkeiten erkannten selbst seine Gegner an: der Republikaner Rinuccini, welcher ihn den verderblichsten und grausamsten Tyrannen nennt, gibt zugleich zu, Lorenzo de'Medici sei ein höchst gescheiter Mann gewesen und habe darin seinem Grossvater Cosimo nicht nachgestanden; auch Guicciardini bewundert seine universellen Fähigkeiten.

Alle seine einheimischen Gegner lebten im Exile,

und Lorenzo hatte nichts mehr zu befürchten; jetzt konnte sich seine gesellige Natur und seine Prachtliebe im Verkehr mit seinen Freunden und dem Volke volles Genüge tun. Dabei entfaltete er auch eine ungewöhnliche Tätigkeit: er war für jeden zu sprechen und kannte keinen Unterschied zwischen dem Landmann, Handwerker und vornehmen Bürger; Leute aus dem Volke richteten an ihn Briefe, in denen sie ihn um Rat und Hilfe angingen, und er antwortete jedem freundlich und zuvorkommend. War er sonst in seiner Lebensweise einfach und sparsam, so scheute er keine Ausgaben, wenn es sich darum handelte, das florentinische Volk und die fremden Fürsten, die nach Florenz kamen, durch Entfaltung von Pracht und Freigebigkeit an sein Haus zu fesseln und zu verpflichten. Ohne nominelle Titel und Würden, verkehrte er mit den auswärtigen Herrschern, ihnen an Würde gleich und stolz auf den Namen des ‚erlauchten' Bürgers, den ihm das Volk beilegte. Der Gesandte von Ferrara schrieb: das grosse Ansehen, welches Lorenzo in Florenz geniesse, beruhe wesentlich auf der Achtung, welche ihm italienische und fremde Fürsten entgegenbringen. Bei den Königen und Fürsten hatte sein Name den Klang eines souveränen Herrschers: der Grosstürke lieferte ihm den Mörder seines Bruders Giuliano aus; der humanistisch gebildete König von Ungarn, Matthias Corvinus, hatte tiefe Sympathie für ihn; der französische König Ludwig XI. bezeugte ihm grosse Achtung. Dem Papste und verschiedenen hohen Würdenträgern gab er bedeutende Darlehen aus seinen Banken in Rom, Brügge und Lyon. Als es

aber diesen Banken schlecht zu gehen anfing, scheute er sich auch nicht, die Ausstände mit dem Gelde der Staatskassen zu berichtigen und durch fortwährende neue Steuern das Volk belasten zu lassen, ja, er nahm bisweilen sogar zu der im Volke beliebten Sparkasse für Mitgiften seine Zuflucht: an die hunderttausend Goldgulden sollen zur Niederwerfung des Aufstandes von Volterra daraus entnommen worden sein.

Mit diplomatischer Umsicht nützte er die politische Lage und seine Beziehungen zum Papst Innocenz VIII. aus, indem er für seinen zweiten Sohn Giovanni, der noch nicht dem Knabenalter entwachsen war, die Kardinalswürde beanspruchte. Der Papst sträubte sich anfangs dagegen, aber Lorenzo setzte alle Hebel in Bewegung, liess reiche Geschenke unter den Mitgliedern des Kardinalskollegiums und grosse Geldsummen verteilen, die, nach dem Berichte Rinuccinis, aus der Staatskasse von Florenz geschöpft waren, und so setzte er es durch, dass der kaum dreizehnjährige Giovanni, der spätere Papst Leo X., zum Kardinal ernannt wurde, wenn er sich auch in die Forderung des Papstes schicken musste, dass die öffentliche Verkündigung der verliehenen Würde wegen des jugendlichen Alters des neuen Kardinals erst drei Jahre später stattfinden solle. Dies geschah auch noch kurz vor Lorenzos Tode. Der Brief, in welchem Lorenzo dem jungen Kardinal Ratschläge erteilt, ist ein bemerkenswertes Dokument seiner Weltklugheit und Menschenkenntnis.

Weder war er berechnend in der Verwaltung

seines eigenen Geldes, noch in der des öffentlichen Schatzes. Das Volk gewöhnte sich an die prachtvollen Festlichkeiten und fand Gefallen an den beständigen Maskeraden und Umzügen, die von Künstlerhand arrangiert waren und enorme Summen verschlangen, zugleich aber zum Rufe der Stadt Florenz nicht wenig beitrugen. Immerfort wechselten da scenische Vorstellungen mit Musik und Gesang ab, Kirchenprozessionen mit Karnevalsscenen und Tänzen, an denen Lorenzo persönlich teilnahm und dabei oftmals seine eigenen Produktionen öffentlich vortrug.

Der Feinschmecker in literarischen Dingen, der Kenner der Werke der Antike, der begeisterte Anhänger der Gedanken Platos schrieb Karnevalslieder, in welchen die volkstümliche Sprache in allen ihren Eigentümlichkeiten und grotesken Wendungen charakteristisch hervortritt. Der erste Bürger von Florenz, von dem behauptet wurde, seine politischen Absichten gingen auf eine unbeschränkte tyrannische Gewalt aus, kannte den Geist des florentinischen Volkes wie kaum ein anderer. Nicht nur mit den Wünschen und Hoffnungen der Stadtbewohner, sondern auch mit den Sitten und Eigenheiten der Landbevölkerung war er so vertraut, als ob er selbst ein Sohn des Volkes gewesen wäre. Und gleichwie im Charakter der Florentiner die Liebe zur Kunst, zu glänzenden Festen und Maskeraden und Vergnügungen neben einer immer wieder plötzlich hervorbrechenden mystischen Religiosität einherging, so wechselte auch bei Lorenzo, der ja die lebendige Verkörperung des damaligen Florentiners war, ein sinn-

liches Epikureertum mit melancholischen und hie und da auch mystischen Anwandlungen. Alle diese Maskeraden, Festspiele und das Gepränge der Umzüge wirkten in einem gewissen Sinne keineswegs erhebend auf das Volk ein, aber die Florentiner hatten ein angeborenes Verlangen nach künstlerischer Befriedigung von Auge und Ohr und gaben dafür ihre Freiheit und Selbstverwaltung.

V. Seinem ganzen Naturell nach konnte Lorenzo nicht ganz in Staatsgeschäften aufgehen: war ja bei ihm der künstlerische Trieb ebenso stark, wie sein politischer Sinn. Skeptisch und expansiv, verlangte sein Geist nach einer noch andern Atmosphäre von Anregungen. Ohne Beziehungen zu den Frauen konnte er nicht leben. Das platonische Gefühl, welches er als Jüngling gefasst hatte, begeisterte ihn zu lyrischen Gedichten. Seine Auffassung der Liebe ist die des ganzen Zeitalters: das erotische Gefühl wurde ja damals entweder nur als die natürliche Sprache der Sinne betrachtet oder auf eine übersinnliche Höhe und in eine platonische Ferne gerückt.

In seinem einundzwanzigsten Lebensjahre hatte er Clarice Orsini geheiratet: sie war eine stille Natur und störte die Kreise ihres Mannes nicht. Lorenzo war ein glücklicher Gatte, wiewohl er nach Eheglück nicht allzusehr verlangte, denn auch jetzt noch konnte er seine Beziehungen zum schönen Geschlechte nicht aufgeben. Einen besonderen Reiz übte auf ihn seine Geliebte Bartolommea dei Nasi aus, die Frau des Donato Benci, obgleich sie weder schön noch jung war.

Lorenzo de'Medici war eine sehr gesellige Natur und wusste eine auserlesene Gesellschaft an sich zu ziehen und festzuhalten. An seiner Tafel unterhielt man sich wie bei einem platonischen Symposion auf die ungezwungenste Weise; der junge Michelangelo konnte noch fast jeden Tag bei Lorenzo zu Tische sitzen. In seinem Hause verkehrten Künstler und Gelehrte: man sah hier den Dantekommentator Cristoforo Landino, den Philosophen Marsilio Ficino, den Dichter Luigi Pulci, den Dichter Angelo Poliziano, welcher mit der Erziehung von Lorenzos ältestem Sohne Piero betraut war, Bernardo Rucellai und Pico della Mirandola. Die Bewunderung der Humanisten für ihn in den Jahren, in denen er sich der Unterstützung der Wissenschaft und Kunst widmete, kennt keine Grenzen. Als begeisterter Liebhaber der Antike, suchte er die reichhaltige Bibliothek seines Grossvaters Cosimo durch neue Funde zu vermehren: der griechische Humanist Laskaris reiste für ihn nach Griechenland, um dort nach seltenen Handschriften zu forschen. Grosse Summen gab er jährlich für seine Bücher- und Antikensammlung aus. Seine Sammlung von Medaillen, geschnittenen Steinen und antiken Vasen erregte das Erstaunen aller Kenner. Für die Medailleur- und Steinschneidekunst hatte er eine besondere Vorliebe und beauftragte begabte Medailleurs und Cameenschneider mit kostbaren Arbeiten. Bei festlichen Anlässen pflegte er die Tafel der Gäste mit schönen Statuen und antiken Vasen schmücken zu lassen. Der kunstliebende Herzog Federigo von Urbino bemerkte einmal, als

er Gelegenheit hatte, bei einem Besuche im mediceischen Hause die Kunstschätze daselbst zu betrachten, so viele und bedeutsame Kunstwerke sei auch ein König nicht im stande, durch Geld, Kriegführung und Macht zu erwerben, denn dazu gehöre vor allem ein feiner Geschmack und echtes Kunstverständnis. Lorenzo soll ein grosser Verehrer der Malerei Giottos gewesen sein, dessen Büste er durch Benedetto da Majano ausführen und mit einer Inschrift von Poliziano im Dome zu Florenz aufstellen liess; ebenso errichtete er dem Filippo Lippi, dem Lieblingsmaler seines Grossvaters Cosimo, auf eigene Kosten in Spoleto ein Grabmal, wozu Poliziano eine lateinische Inschrift lieferte. Auf seiner Rückreise von Venedig hielt er sich einmal ganz kurz in Mantua auf und brachte die Hälfte der Zeit bei Andrea Mantegna mit der Besichtigung von dessen Antikensammlung zu.

Von allen Seiten wendeten sich Fürsten und Mäcene an Lorenzo, um durch seine Empfehlung Künstler zu gewinnen: so ging durch seine Vermittlung Andrea Sansovino nach Portugal, um dort für den König Werke der Architektur und Skulptur auszuführen, und der Architekt Luca Fancelli nach Neapel. Auf seine Empfehlung hin beauftragte der Kardinal Olivieri Caraffa den Filippino Lippi, die Kapelle in der Kirche der Minerva zu Rom auszumalen: Caraffa wollte um keinen Preis einen andern Maler beschäftigen als den, welchen ihm Lorenzo empfohlen hatte, und wäre es selbst einer aus dem alten Griechenland, wie sich der Kardinal in einem Briefe ausdrückt. Botticelli malte für ihn

verschiedene Werke, Filippino Lippi ein Frescobild in der Villa Poggio a Cajano, Luca Signorelli einige nackte Göttergestalten und das bekannte Rundbild der Madonna im Grünen, und Antonio Pollajuolo drei Scenen aus dem Leben des Herkules. Durch Giuliano Giamberti, genannt da S. Gallo, liess Lorenzo de'Medici die von ihm erworbene Villa Poggio a Cajano nach neuen Plänen umbauen, und sie wurde, gleich der alten Villa seines Grossvaters Cosimo in Careggi, der Sammelpunkt der schönen Geselligkeit des damaligen Florenz; denselben Baumeister beauftragte er auch vor dem Tore S. Gallo ein Kloster für hundert Augustinermönche zu errichten, welches aber unvollendet blieb und später zerstört worden ist. Andrea del Verrocchio führte in seinem Auftrag das Grabdenkmal in S. Lorenzo und das Kind mit dem Delphin für die Villa in Careggi aus. Aufstrebenden Talenten erwies er sich immer als Mäcen. ‚Nicht nur gab er Lebensunterhalt und Kleidung allen denen, welche zu arm waren, sich in der Kunst auszubilden, sondern, wenn irgend einer sich dabei auszeichnete, gab er ihm ein besonderes Geschenk,' erzählt Vasari. So beschützte er auch den Miniaturkünstler und Mosaikmaler Gherardo aus Florenz und besondere Gunst bezeigte er dem jungen Michelangelo. Von bedeutendem Nutzen für junge Künstler war seine zu freier Benützung geöffnete Sammlung von antiken Statuen im Garten S. Marco, die unter der Leitung des Bertoldo, eines Schülers des Donatello, stand. Er war auch Musikliebhaber und beschützte besonders den Tonkünstler Antonio Squarcialupi.

Lorenzos Ruhm als Mäcen, den besonders Schriftsteller des sechzehnten Jahrhunderts, wie Vasari und Ascanio Condivi, nicht hoch genug preisen konnten, beruht jedoch hauptsächlich auf seiner Liebe zur Philosophie, Literatur und Antike; denn mit Ausnahme des Verrocchio und des Botticelli, beschäftigte er die andern bedeutenden Künstler seiner Zeit fast gar nicht, weder Luca della Robbia, noch Mino da Fiesole, weder Leonardo da Vinci, noch Lorenzo di Credi und Perugino, welcher gerade damals fast ein Jahrzehnt in Florenz zubrachte. Als im Jahre 1490 ein Wettbewerb zur Herstellung der Domfassade ausgeschrieben war, woran sich verschiedene hervorragende Künstler beteiligten, ging der entscheidende Rat Lorenzos dahin, von diesem Unternehmen, als einem weitläufigen, abzusehen.

VI. Lorenzo de'Medici war nicht nur Staatsmann und Mäcen, sondern es schlug in ihm auch eine echte Dichterader: seine Gedichte sind neben denen des Angelo Poliziano die besten, welche die italienische Literatur im fünfzehnten Jahrhundert hervorgebracht hat. Trotz seiner Bewunderung für die Werke der alten Literatur, war er doch weit davon entfernt, einer einseitigen Auffassung der Antike nach Art der meisten damaligen Humanisten zu huldigen. Schon in seiner ersten Jugendzeit stellte er Betrachtungen über die Werke Dantes und Petrarcas an und schätzte dieselben ebenso hoch wie die der besten Schriftsteller des Altertums. Die italienische Sprache würdigte er neben der lateinischen vollkommen und erkannte in ihr den Vorzug des aufkeimenden Lebens: lag ja in seiner eigenen dich-

terischen Begabung ein scharf ausgesprochener moderner Zug, der zu seinem Ausdruck einer beweglicheren Sprache bedurfte als die lateinische. Seine Gedichte sind auch nicht das Produkt eines humanistischen Literaten, sondern zum grössten Teil die gesunde Frucht eines lebhaften Empfindens und einer regen Einbildungskraft: sie sind meistens Gelegenheitsgedichte, vom Augenblicke eingegeben und ohne besondere Absicht niedergeschrieben.

Auch in seinen Dichtungen liegen die ernsten und heitern, die feinen und burlesken Züge seines Naturells nebeneinander. Wenn er auch in seinen Liebesgedichten oftmals in den Fussstapfen Petrarcas schreitet, so haben sie selbst dann nicht selten einen wahr empfundenen Klang. Seine Dichtung ‚Die Jagd auf den Falken' und sein Idyll ‚Ambra', worin Naturstimmungen aus der Umgegend seiner Villa Poggio a Cajano wiedergegeben sind, zeigen in ihrem Ausdruck ein fast ganz modernes Naturempfinden. Das Derbe und Rohe sucht er zuweilen gleich den spätern Niederländern geflissentlich auf: Zecherscenen schildert er im Stile eines Ostade und malt mit sichtlichem Behagen die derben Freuden des Bauernlebens gleich einem Breughel. Seine Tanz- und Karnevalslieder atmen einen regen Geist in einer volkstümlichen Sprache. Der Lebensgenuss erscheint ihm als das Einzige, was noch dem Dasein einen Reiz verleiht, aber er kennt daneben auch ein elegisches Bedauern darüber, dass das Leben vergänglich, das Geniessen flüchtig und nur an einen Augenblick gebunden sei, deswegen gerade solle aber der Augenblick unversäumt ausgekostet

werden. In seinem *Trionfo di Bacco e d'Arianna* ruft er aus:

Viva Bacco, e viva amore;
Ciascun suoni, balli, e canti,
Arda di dolcezza il core:
Non fatica, non dolore,
Quel che ha esser, convien sia:
Chi vuol' esser lieto, sia,
Di doman non c' è certezza.

Es ist das Horazische: *Carpe diem, quam minimum credula postero,* nur in einer derbern und zugleich elegischern Färbung.

Girolamo Savonarola

I. Der dreiundvierzigjährige Lorenzo lag im Sterben. Etwas Drückendes war in der Atmosphäre von Florenz, selbst die Naturereignisse schienen etwas Ungewöhnliches ankündigen zu wollen. Eine Frau in der Kirche Santa Maria Novella schrie in einem Anfall von Wahnsinn, dass ein Ochse mit Feuerhörnern die Stadt in Brand gesetzt habe. Wenige Stunden vor dem Tode Lorenzos schlug ein Blitz in die Laterne der Kuppel des Brunellesco ein, und grosse Steine fielen gerade in der Richtung des Palastes der Medici, was beim Volke als eine schlimme Vorbedeutung galt. Der berühmte Arzt Pier Leoni da Spoleto, der an das Krankenlager Lorenzos gerufen worden war, stürzte sich aus Verzweiflung in einen Brunnen und ertrank. Es wurde jedoch behauptet, Lorenzos ältester Sohn Piero habe ihn hineinwerfen lassen. Es war, als ob man gefühlt hätte, dass mit dem sterbenden Lorenzo auch die Lebensfreudigkeit der Florentiner für eine Zeitlang verschwinden sollte. Vielleicht war man auch der Vergnügungen und Maskeraden etwas überdrüssig geworden. Der Mönch von S. Marco hatte schon zur Umkehr gerufen und durch sein feuriges

Wort in manchem Gemüt gezündet. War es einfache Neugierde des sich selbst bis an sein Ende treu gebliebenen Skeptikers, was Lorenzo de'Medici dazu veranlasste, Girolamo Savonarola an sein Sterbelager zu rufen, oder war es ein wirkliches Verlangen nach tieferer Aussprache mit einem Menschen von fester Gesinnung?

Zwei verschiedene Welten standen hier einander gegenüber: dort die Weltklugheit und die Menschenkenntnis der Renaissance; hier ein leidenschaftlicher und auch einseitiger Protest gegen den Geist der Kultur jenes Zeitalters.

II. In seiner Einseitigkeit liegt zu einem guten Teil auch Savonarolas Stärke. Mit der Strenge und Reinheit seines eigenen Lebenswandels verband er das rücksichtslose Verlangen, die sittlichen Gebote auch von den Andern befolgt und im Leben verwirklicht zu sehen. War er sonst im persönlichen Verkehre milde und zuvorkommend, so wurde er rücksichtslos dort, wo es sich um die ihn beherrschenden Ideen handelte, denn, wiewohl ihm der Sinn für die Widersprüche des Lebens nicht abging, hatte er doch keinen tieferen Einblick in die notwendige Verschiedenheit der einzelnen Charaktere und ihrer Bedürfnisse, aus denen sich das ganze menschliche Leben zusammensetzt.

Savonarolas Innenleben stand im Banne der Idee einer weiten Kluft von Gut und Böse, weshalb ihm auch die ganze Natur wie in zwei Hälften gespalten entgegentrat: beide unversöhnlich und extrem, als ein von ihm scharf empfundener Gegensatz, welcher in ihm selbst zeitweise nur durch seine

grosse Willenskraft ausgeglichen werden konnte. Er glaubte sich durch eine höhere Macht zum Kampfe gegen das Böse auserkoren. Schon vor seinem Eintritt ins Kloster hatte er glühende Stimmungen moralischen Zornes gekannt und schrieb schon damals, es gebe keinen mehr, der nach dem Guten strebe:

Non trovo un vivo lume,
Nè pur chi de' soi vizii se vergogni.

Nur bei den Kindern und bei den Frauen im Volke, meinte er, sei noch bisweilen ein Zug von Reinheit anzutreffen; sonst aber sei überall das Gute unterdrückt, und Italien dem alten Ägypten in dessen Misshandlung des Volkes Gottes gleich geworden; der Zorn Gottes jedoch werde nicht ausbleiben, denn schon verkündeten allerhand Übel wie Überschwemmungen und Teuerungen das bevorstehende Unheil. Und die moralische Entrüstung des jungen Savonarola findet ihren Ausdruck in den Worten: ‚O Herr, teile nochmals die Fluten des roten Meeres und ertränke die Gottlosen in den Wellen deines Zornes.' Das üppige Leben des Hofes von Ferrara und daneben die Ruchlosigkeiten, die egoistischen Triebe und Laster und die blutigen Zwiste in der Herrscherfamilie brachten ihn ausser sich. Schon früh hatte er über das Elend der Welt und über den Menschen nachgedacht.

Von seinem Vater war er zum Studium der Medizin angehalten worden, aber sein düsterer und nachsinnender Geist konnte sich damit ebenso wenig zufrieden geben wie mit dem Studium der Werke der antiken Literatur. Dagegen vertiefte er sich voll Inbrunst und Erwartung in die Bibel und in die

mittelalterliche Philosophie; daneben hatte er eine ausgesprochene Neigung zur Einsamkeit und Selbstversunkenheit. Seine Kindheit und seine Jugend kannte nicht die heitern Zerstreuungen, auf die er noch im reifern Alter dankbar hätte zurückblicken können; auch ein vorübergehendes Gefühl des Jünglings für die Tochter des Strozzi, eines damals in Ferrara lebenden exilierten Adeligen von Florenz, war kein glückliches und konnte nur seine Stimmung der Weltflucht steigern. Der anhaltende Eindruck, welchen er im Jahre 1474 von der Predigt eines Augustinermönchs in Faenza empfangen hatte, brachte in ihm den Entschluss zur Reife, sich dem Klosterleben zu weihen, oder, wie er sich in einem Briefe an seinen Vater ausdrückt, *cavaliero de Jesu Cristo* zu werden.

Aus dem heftigen Kampf zwischen seinen Sinnen und seinen höhern geistigen Regungen ging seine Willenskraft als Siegerin hervor. Während seines Aufenthaltes im Dominikanerkloster zu Bologna suchte er die Unbeugsamkeit seines heftigen Naturells und seinen Stolz in Demut aufzulösen, die Leidenschaften durch Beten und Fasten zu stillen. Die sieben Jahre, die er im Kloster S. Domenico in Bologna, zuerst in freiwilliger schwerer Arbeit und dann auch mit Unterrichten in Theologie und Philosophie zugebracht hatte, waren eine strenge Schule für die Ausbildung seines Charakters und für die Stählung seines Willens. Die Verderbtheit seiner Zeit wurde jetzt zum Mittelpunkte seines ganzen Fühlens und Sinnens. Der Gedanke, dass die Kirche ihrer Verweltlichung entrissen und das unterdrückte

Volk befreit werden müsse, wollte ihn nicht mehr verlassen. Obschon er sich auf alle Weise der Demut befliss, brannte in ihm doch nach wie vor ein unauslöschliches Feuer leidenschaftlichen Grolles gegen die Unsittlichkeit der Welt, an der ihm hauptsächlich die Verderber der Kirche und des Volkes schuld zu sein schienen.

III. Neben heftigem Unmut über den schreienden Widerspruch zwischen Wirklichkeit und idealer Tugend verfolgte ihn unaufhörlich eine verzehrende Unzufriedenheit mit sich selbst, wobei sich in ihm auch ein geheimes Gefühl stolzer Gehobenheit regte durch das Bewusstsein von der Mission, für deren Vollstrecker er sich hielt, und durch den Glauben an die Abhängigkeit seiner persönlichen Schicksale von dem übernatürlichen Willen Gottes. Alle Eigenschaften seines Charakters trieben ihn zur reformierenden Tätigkeit, denn im Grunde suchte er nur, an die Ideen und Dogmen der Kirche anzuknüpfen, um sie in ihrer ursprünglichen Reinheit wieder herzustellen. Die Gedanken, die ihn bewegten und begeisterten, im Leben verwirklichen und dafür seine ganze Person einsetzen, — darin erblickte er, gleich den Propheten, seinen höhern Beruf. Es war ihm nicht gegeben, sich mit der Welt und ihren Widersprüchen ruhig auszusöhnen oder sie nach innern Kämpfen zu überwinden, wie dies nur dem Genie und dem tiefsten Geiste möglich ist. Savonarola kämpfte ununterbrochen für eine andere, jenseitige Welt, die in einem ausgesprochenen Gegensatze zu dieser stand, ohne dass er sich über diese Welt hätte erheben können. Im Kampfe mit der diesseitigen Wirklich-

keit wurden aber alle seine Kräfte gesteigert, und er schöpfte daraus den Glauben an seine Mission und an ihre Wirkung auf die Menschen. Es lag ein Zug aus dem Charakter des H. Dominikus in ihm, wogegen ihm die aus verborgenen Urquellen entströmende geistige Kraft und die feine mystische Religiosität eines Franz von Assisi gänzlich abging: er trat an das Leben und an die Menschen voreingenommen, fordernd und strafend hin. Eine einseitige Vorstellung von der Wirklichkeit und von der Sünde musste allen seinen Gedanken über die Welt und seiner Auffassung der Religion, wie auch seinen Vorstellungen vom jenseitigen Leben, einen oft harten, düstern und grauen Ton verleihen. Er liebte den Menschen, aber er liebte ihn nicht unmittelbar, sondern als ein Idealbild, denn seine Abneigung gegen die Sünde war in ihm stärker als die Fähigkeit, zu verzeihen. Zur Zeit, wo er Florenz durch sein mächtiges Wort zu beherrschen anfing, schrieb er an seine Mutter, für die er immer tiefe Liebe und hohe Achtung empfand: ‚Vorgestern starb hier eine junge Sängerin, deren wunderbar schöne Stimme das Entzücken der ganzen Stadt war; sie übertraf die grössten Sänger. Nun starb sie unter grossen Leiden in Geburtsnöten, die Strafe für ihre Sünden erduldend, nicht ohne Teilnahme der vornehmen Stadtbürger. Hätte sie den Weg betreten, welchen ich ihr einst zeigen wollte, so wäre es vielleicht mit ihr nicht dahin gekommen. Wozu nun all die Vergnügungen? Wo sind all die Melodien, wo die ausgesuchten Gerichte? Seht ihr denn nicht, dass alles hienieden wie ein Wind vergeht?‘

Die Vergänglichkeit des Daseins stand fortwährend als eine Warnung und Drohung vor seinem innern Auge. Alle seine Geisteskräfte spannte er an, um das Bild der Vollkommenheit und des ewigen Lebens zu erblicken, aber selbst in solchen Augenblicken gehobener Stimmung hatte er nur das Gefühl gesteigerter Energie, nicht aber auch das der befriedigenden Ruhe und weitere Aussicht.

IV. Neben seiner starken Willenskraft lebte in Savonarola eine erregte Phantasie, die fähig war, glühende Bilder und Visionen zu schauen. Von Jugend auf in der Bibel eine ungetrübte Quelle höherer Offenbarung erblickend, hatte er in sich die Eindrücke und die feurige Sprache der Propheten, der Apokalypse und der Psalmen aufgenommen und überliess sich fortwährend ihren erhebenden und begeisternden Wirkungen. Mit den Bildern und Gestalten der heiligen Schrift verkehrte er wie mit lebenden Wesen, hielt mit ihnen Zwiesprache in seinem tief bewegten und hie und da lebendig hallucinierten Geiste. Durch das Gefühl der starken Beziehung zu seiner eigenen Person erhielten die Bilder seiner Einbildungskraft etwas Festes und Bestimmtes; dann fühlte er sich wie von oben erleuchtet und nahm in sich zugleich einen Zuschuss von Lebensenergie wahr. Eine gewisse Exaltationsfähigkeit muss sich bei ihm schon in seiner Jugendzeit bemerkbar gemacht haben, und in spätern Jahren begann er sogar an die Wirklichkeit seiner Visionen zu glauben, so dass er keinen Anstand nahm, das, was in ihm in einsamen Nächten aufgestiegen war, was er lebendig empfunden und geschaut hatte, dem Volke in

seinen Predigten als Wahrheit kund zu tun. Es war kein Selbstbetrug, denn der scharfe Verstand Savonarolas war fähig, über die innern Vorgänge genau nachzudenken, sie auszufragen und zu prüfen; verschwanden seine Visionsbilder, so konnte er an sich selbst in aller Aufrichtigkeit die Frage richten, ob sie wirklich höhere Eingebungen seien, und nicht vielmehr Täuschungen niederer Kräfte. Im Grunde enthielten seine Visionen nur eine Steigerung seiner intimsten Wünsche und alles dessen, was er mit seinem Willen vertrat und mit seinem Verstande forderte. Einige Visionsbilder in seinen Predigten sind nicht ohne poetische und plastische Kraft: so das von dem schwarzen Kreuze, welches sich aus der Mitte der Stadt Rom gen Himmel erhebt, mit der Inschrift: Das Kreuz des göttlichen Zornes — *Crux irae Dei.* Der Himmel verfinstert sich, düstere Wolken jagen einander im Sturm, durch welchen der Blitz zuckt und der Donner rollt, es regnet Feuer und Schwerter, wodurch viele Menschen ihren Tod finden. Bald darauf öffnet sich aber vor seinem Auge ein leuchtender Himmel in Jerusalem; da erhebt sich im Goldglanz ein Kreuz mit der Inschrift: Das Kreuz der Barmherzigkeit Gottes, um welches alle Völker der Erde sich versammeln — *Crux misericordiae Dei.*

Aber die Gesichte und Erscheinungen hatten in Savonarolas Innern keinen fruchtbaren Boden: der Verstand bekam immer wieder das Übergewicht und suchte die Visionen an gegebene Stellen der heiligen Schrift zu knüpfen oder sogar mit der Vernunft zu erklären. Sein Verstand und die Glut seines Em-

pfindens lagen dann im Streite, so dass er zu seinem starken Willen seine Zuflucht nehmen musste, um die Stimme des Zweifels zum Stillschweigen zu bringen. Die Vision, welche im Augenblicke des Erscheinens lebhaft vor ihn hingetreten war, verblasste in der Erinnerung oder büsste vieles von ihrer ursprünglichen Unmittelbarkeit ein, wodurch die starke und abgeschlossene Persönlichkeit Savonarolas oftmals ins Schwanken geraten musste. Über die heftigen Ängste und die innere Pein wurde aber seine starke Willenskraft immer wieder Siegerin, und er fuhr fort zu glauben, Gott habe ihn zu einem Werkzeug erwählt, die Wahrheit und Reinheit des Christentums den verirrten Menschen wieder nahe zu führen. Aus der Ekstase des Gebetes, aus dem Gefühle der göttlichen Barmherzigkeit, aus seiner intimen Deutung der heiligen Schrift und besonders der Propheten schöpfte er neue Kräfte für seine Wirksamkeit in den Jahren, in welchen seine Worte wegen ihres gewaltigen Eindrucks und Eingriffs in die Geschicke der Menschen in ihm das Bewusstsein seiner grossen Verantwortlichkeit wachrufen mussten.

V. Eine seltsame Fügung des Schicksals war es, die den dreissigjährigen Dominikanermönch, der seine ersten Predigten in Bologna und in Ferrara ohne jeden Erfolg gehalten hatte, nach Florenz führte: gerade hier war der Boden für seine Wirksamkeit wie vorbereitet, dank der Gesinnungsart der Einwohner und der politischen Verfassung der Stadt. Bald nach seiner Ankunft in Florenz gerieten die strengen Forderungen seiner stark ausgeprägten moralischen Natur in einen Konflikt mit den Zu-

ständen, die er um sich her im Kloster und in der Stadt vorfand, wenn ihm auch anfangs die Gelegenheit noch fehlte, in das Leben reformierend einzugreifen.

Gegen Lorenzo de'Medici hatte er von Anfang an eine starke Abneigung und trat gegen ihn bei jeder Gelegenheit kühn und rücksichtslos auf. Als Savonarola zum Prior von S. Marco erwählt worden war, konnte er es nicht über sich bringen, dem Lorenzo, dem Enkel des Erbauers dieses Klosters, den üblichen Besuch zu machen und wies hartnäckig jede Annäherung der Medici von sich ab. Umsonst hielten ihm fünf angesehene Männer der Stadt, Freunde Lorenzos, die Heftigkeit seiner Ausfälle gegen denselben vor; alles, was er dem entgegensetzte, war, dass er nur Gott verantwortlich sei.

Nach dem Tode des Lorenzo de'Medici wuchs das Ansehen Savonarolas immer höher. So lange er nicht ins politische Parteileben eingriff, stand sogar mancher Freund des Hauses der Medici auf seiner Seite, so z. B. der Philosoph Marsilio Ficino, der aber später nicht anstand, ihn als den ‚ferraresischen Heuchler' und Antichrist zu bezeichnen.

Durch die politischen Verhältnisse wurde Savonarola immer mehr aus seinem Kloster ins öffentliche Leben gezogen, besonders nach dem Sturze von Piero de'Medici: als der König Karl VIII. im Herbst des Jahres 1494 mit seinem Heere nach Italien kam, zeigte sich die ganze Schwäche der einzelnen italienischen Staaten, denn die Franzosen konnten, nach dem Ausdruck des Papstes Alexander VI., Italien mit Holzsporen und mit der Kreide erobern, mit welcher sie die von ihnen nach Belieben gewählten

Quartiere bezeichneten. Die für Florenz verletzende Art, wie Piero de'Medici sich dem König Karl von Frankreich gegenüber verhielt, rief gegen ihn die Unzufriedenheit seiner Mitbürger hervor, so dass er sich genötigt sah, nach Bologna und von dort nach Venedig zu fliehen. Florenz schickte zu Karl VIII. nach Pisa fünf Abgeordnete, unter denen sich neben den angesehensten Männern der Stadt auch Savonarola befand, der schon damals auf der Höhe seines Einflusses stand. Zwei Wochen nachdem die Franzosen Florenz verlassen hatten, schrieb der ferraresische Gesandte an den Herzog Ercole d'Este: ‚Der Klosterbruder Hieronymus Savonarola erfreut sich in dieser Stadt eines so grossen Rufes und Zuspruches, dass es eine staunenswerte Sache ist. Er hat schon ausserordentlich viel getan für die Armen der Stadt und Umgebung, und was die Reichen ihm dafür an Geld und Lebensmitteln zur Verfügung gestellt haben, erreicht den Wert von fünf- bis sechstausend Dukaten. Er wird hier wie ein Heiliger angebetet und verehrt, und dies alles verdankt er seiner segensreichen Tätigkeit.' Ein andermal schreibt derselbe, Savonarola sei der eigentliche Ratgeber der Florentiner in privaten und öffentlichen Angelegenheiten geworden. Der Herzog von Ferrara beauftragte seinen Gesandten in Florenz, er solle sich mit Savonarola über die politischen Angelegenheiten besprechen und darüber unverzüglich Bericht erstatten, ja, er scheint sogar an die prophetische Gabe Savonarolas geglaubt zu haben. Im Herbst 1495 schreibt Pandolfo Collenuccio an den Herzog von Ferrara, der Bruder Girolamo sei ein wahrhaft göttlicher

Mensch, noch grösser durch seine persönliche Wirkung als durch seine Schriften. Der junge französische König Karl VIII., und auch De Commynes hörten aus seinen Worten eine prophetische Stimme von oben, und nur auf die Einmischung Savonarolas hin haben die Franzosen am 28. November 1494 Florenz zur grossen Freude der Einwohner verlassen. Männer von hervorragender Bildung hingen ihm mit der grössten Aufopferung an, und mancher glaubte an den Mönch von S. Marco als an einen vom Himmel inspirierten wundertätigen Apostel. Der Apotheker Landucci sagt in seinem Tagebuche: ‚Wir alle halten ihn für einen Propheten.' Unter Savonarolas Einfluss traten in seinen Orden Männer aus den vornehmsten Ständen: Pandolfo Rucellai, früher Mitglied der Regierung und zum Gesandten an den kaiserlichen Hof bestimmt, der Arzt Pietro Paolo da Urbino, der Humanist Zanobi Acciajuoli, zwei Söhne des Bildhauers Andrea della Robbia und der Maler Bartolommeo della Porta. Auch der Maler Lorenzo di Credi und Sandro Botticelli, der Architekt Cronaca, der Medailleur Giovanni delle Corniole und der junge Michelangelo empfingen von seinen Predigten einen für ihre Geistesrichtung bestimmenden Eindruck. In seinem Kloster unternahm Savonarola weitgehende Reformen, hielt die Mönche zu strenger Arbeit und zur Einhaltung des Gelübdes der Armut an und begründete daselbst auch einen Unterricht in orientalischen Sprachen. In seiner Lebensführung ging er den anderen Klosterbrüdern mit seinem eigenen Beispiel voran, indem er sich nur vier Stunden Schlaf gönnte und trotz seiner

Würde als Prior gerade die strengsten und widrigsten Arbeiten auf sich nahm.

Acht Jahre waren verflossen, seitdem er seine ersten Predigten in Florenz vor fast leeren Bänken gehalten hatte, als er seine Predigten aus der Kirche S. Marco in den Dom verlegen musste, denn ungeheuer war jetzt der Andrang des Volkes, das seinen einfachen und mächtigen Worten zu lauschen begann. Seine ganze Erscheinung hatte für das Volk etwas ungemein Anziehendes: seine mittelgrosse, bewegliche Gestalt mit dem volkstümlich südländischen Gesicht, den grossen, etwas grob geschnittenen Zügen, die den Ausdruck von Schwermut und Spuren von hartem innerem Kampf trugen, mit der krummgebogenen Nase, dicken Lippen und lebhaft glühenden Augen. Ein mächtiges Feuer der Überzeugung und leidenschaftlicher Beredtsamkeit brach in seinen Predigten mit der ganzen Wucht lange zurückgehaltener Kraft hervor. Es waren nicht allein erbauliche Worte eines frommen Herzens, sondern er besprach darin mit Selbstbewusstsein und Sachkenntnis die politische Lage Italiens und die Verhältnisse der Stadt Florenz nach aussen und nach innen, indem er Gesetzesvorlagen und Verfassungsreformen, hauptsächlich die Unterstützung von Notleidenden und die Begründung eines Pfandleihhauses, energisch befürwortete. Seine Predigten wurden fleissig nachgeschrieben, erörtert, vervielfältigt und verbreitet. Selbst die Signoria begann ihn um Rat in Regierungsangelegenheiten anzugehen.

Er übte auf die Sitten des Volkes einen so mächtigen Einfluss aus, dass, wie Guicciardini be-

merkt, in Florenz niemals eine solche Mildtätigkeit und Frömmigkeit geherrscht habe wie damals. Sowohl Guicciardini als auch Machiavelli sprechen von seiner Wirkung auf die politischen Geschicke der Stadt Florenz mit grosser Achtung.

Auf eine seiner Adventspredigten hin wurde Christus zum Könige von Florenz ausgerufen: *Giesù Re di Fiorenza.* Als ein Sinnbild des Kampfes der Florentiner für die Freiheit ihrer Stadt gegen die Tyrannei der Medici ward im Jahre 1495 die Judithgruppe des Donatello vor dem Palaste der Signoria aufgestellt und mit der Inschrift: *Exemplum salutis publicae cives posuere* versehen. Bald beschloss auch die Signoria, den etwa dreissig Jahre zuvor dem Cosimo de'Medici erteilten Ehrentitel Vater des Vaterlandes auf seinem Grabstein in der Kirche S. Lorenzo auszulöschen, da er eher den Namen eines Tyrannen verdiene.

In den Predigten Savonarolas äusserte sich die seinem ganzen Naturell eigene Zusammensetzung von feuriger Mystik und praktischer Verständigkeit. Aber in dieser Verquickung von Lebenspraxis und religiöser Ekstase lag zugleich die Gefahr, die Verhältnisse der Wirklichkeit zu verschieben und über ihn selbst erdrückende Konflikte heraufzubeschwören. Als anerkannter Ratgeber einer mächtig gewordenen politischen Partei musste er oft in einen Widerspruch zwischen den Forderungen der wahren, über allen Parteien stehenden Religiosität und denen der augenblicklichen historischen Sachlage geraten. Er wurde unwillkürlich dahin getrieben, in den Kampf der Parteien einzugreifen, nicht selten von

der Kanzel seinen Zorn und Hass über seine Gegner auszuschütten, und schreckte sogar nicht zurück, den Tyrannenmord unter gewissen Umständen für zulässig zu erklären. Je mehr die Partei seiner Anhänger unter der Führung des Francesco Valori, eines zwar durchaus ehrenwerten, aber auch eines ausgesprochen revolutionären Mannes, an Macht gewann, desto schwerer, verantwortlicher und tragischer musste Savonarolas eigene Stellung werden: sein feuriges Wort ward unwillkürlich ein zweischneidiges Schwert, welches für die Herstellung reiner Sitten und zugleich rücksichtslos gegen die feindlichen Parteien geschwungen wurde. Die Macht der Verhältnisse und die Eigenschaften seines Charakters stürzten ihn, der ja sonst allem Vergänglichen abgewandt war, in etwas Vergängliches, in den Parteikampf, hinein. Im Jahre 1497 machte Piero de'Medici den Versuch, in Florenz einzudringen; da wurden fünf angesehene Florentiner unter der Anklage einer Verschwörung gegen die republikanische Regierungsform gefangen genommen, zum Tode verurteilt und hingerichtet: der fast achtzigjährige Bernardo del Nero, kurz zuvor noch Gonfalioniere der Justiz, Niccolò Ridolfi, ein Verwandter der Medici, der junge liebenswürdige Lorenzo Tornabuoni, der reichbegüterte Giovanni Cambi und Giannozzo Pucci. Savonarola tat von sich aus gar nichts, um diese Hinrichtung zu verhindern. Wie es im wechselvollen Leben der damaligen politischen Parteien zu geschehen pflegte, entbrannte bald darauf ein heftiger Parteikampf, in welchem die Anhänger Savonarolas ihren frühern Einfluss einbüssten.

VI. Savonarola hielt fest an den Institutionen der katholischen Kirche, wiewohl er in seine Auffassung des Christentums die ganze Ungebrochenheit seiner eigenen persönlichen Sittlichkeit hineintrug; dadurch musste sein Konflikt mit dem Papsttum der Renaissance sich immer mehr verschärfen. Mit der Rücksichtslosigkeit seiner persönlichen Überzeugung zog er allmählich aus seinen Ansichten weitgehende Konsequenzen. In seinen Predigten trat er immer rücksichtsloser gegen das Oberhaupt der Kirche und gegen die Korruption des damaligen Priesterstandes auf. Der allen Bestrebungen Savonarolas feindselig gegenüberstehende Mailändische Gesandte berichtete an Lodovico il Moro, der Bruder Hieronymus rede öffentlich vom Papste wie vom grössten Schurken; Machiavelli schrieb an einen Bekannten, man könne der Kühnheit Savonarolas eine gewisse Bewunderung nicht versagen, besonders der Art, wie er die Priester heruntermache, dass kein Hund mehr ein Stück Brot von ihnen nehmen würde. Mit aller Offenheit sprach er es aus, dass die christliche Wahrheit und ein sittlicher Lebenswandel höhere Gebote seien als Befehle eines Papstes wie Alexander VI. Er wollte an der Spitze der Kirche und ihrer Institutionen reine und sittliche Charaktere sehen. Ihm, der sich ja auch sonst in die moralischen Schwächen der Menschen nicht leicht schicken konnte, musste es besonders schwer fallen, sich zu der Anschauung zu bekennen, welche die Würde des Papstes und dessen Person auseinanderhält. Praktischer Moralist und asketischer Mönch, vermochte er strengste Sittlichkeit und Religion nicht voneinander zu trennen: der

wahre Glaube, der sich auf Sündenfall und Erlösung aufbaut, erforderte in seinen Augen auch einen sittlichen Lebenswandel.

Von den Menschen und den verwickelten äussern Verhältnissen verlangte er rücksichtslos das, was sie ihrer Natur nach nur selten ganz geben konnten. Je tiefer in ihm selbst die Vorstellung vom Bösen wurzelte, desto drohender wurde auch seine Forderung an die Menschen, ohne Zögern sich zum Guten zu bekehren, da sie sonst der Rache des Himmels und einer grausigen Vernichtung anheimfallen würden. Der praktische Mann, der oft ein genaues Verständnis für die wirkliche Sachlage hatte, stand im Banne starrer Gedanken. Auch hier war eben, wie er selbst sich einmal ausdrückt, die Idee stärker als seine Person.

Mit der Zahl seiner glühenden Anhänger, der Winsler — *Piagnoni*, wie sie von ihren Gegnern genannt wurden, wuchs aber, sowohl in Florenz als auch in der Umgebung des Papstes, immer mehr die Zahl seiner erbitterten Feinde, die ihre Macht und ihren Einfluss darauf verwendeten, ihn zu verderben. In Florenz selbst hatten die auf seine Veranlassung erfolgten strengen moralischen Reformen viel Unzufriedenheit bei den weltlich gesinnten Compagnacci und bei den Arrabbiati, den mächtigsten Widersachern der Piagnoni, hervorgerufen, und daneben standen noch als politische Gegner die Anhänger der Medici. Aber seine Wirkung auf das florentinische Volk blieb nach wie vor mächtig: an die vierzehntausend Personen zählte er noch immer zu den ständigen Zuhörern seiner Predigten. Er stellte an

sich nicht die Frage, ob die durch ihn bewirkte zeitweilige Besserung in den Sitten der Florentiner von Bestand sein werde, wiewohl er sich der Einsicht von der Veränderlichkeit der menschlichen Natur kaum ganz verschliessen konnte. Es freute ihn, dass die früheren Maskenumzüge und Karnevalstänze auf einmal religiösen Prozessionen gewichen waren, an denen eine Menge weissgekleideter Männer, Frauen und Kinder teilnahmen und das florentinische Volk während des Karnevals zu dem pyramidenförmig errichteten Scheiterhaufen auf dem Platze der Signoria in festlicher Stimmung zusammen strömte, um zu schauen, wie da Werke der Weltlichkeit, der Decamerone des Boccaccio, der Morgante Maggiore des Pulci, Gemälde und Bildwerke nebst allerlei Flittertand in Flammen aufgingen.

Savonarola hätte keinen so scharfen Verstand haben müssen, um in gewissen Augenblicken nicht vorauszusehen, dass seiner über kurz oder lang der Märtyrertod harrte. Hatte er doch schon früher einmal an seine Mutter geschrieben: ‚Ich wollte, Euer Glaube wäre so fest, dass Ihr Eure Kinder ohne Tränen könntet sterben und den Märtyrertod erleiden sehen, gleich jenem heiligen jüdischen Weibe, vor dessen Augen sieben heilige Söhne gekreuzigt wurden, und das nicht nur nicht weinte, sondern ihnen sogar im Sterben noch Trost zusprach. Ähnliches tat auch im neuen Bunde die heilige Felicitas. Dies möchte ich, nicht etwa weil ich Euch keinen Trost geben will, denn so was wäre ja unvereinbar mit der christlichen Liebe, sondern nur um Euren Schmerz zu erleichtern, damit, wenn ich einmal

sterbe, Ihr darüber keinen allzugrossen Gram empfändet . . . Wer seine Hoffnung auf Gott setzt, der wird von ihm nicht verlassen, da wir ja dann nicht Dinge von dieser Welt erstreben, sondern nur das ewige Leben, zu welchem der Weg durch viele Trübsal führt.' Und im Sommer 1497 sagte er in einem Briefe an Fra Marc Antonio von Venedig: ‚Was übrigens die Menschen von mir halten, geht mich wenig an; ich gestehe, ich bin ein niedriger und unnützer Diener, wenn nur dem Höchsten die Ehre erwiesen wird und der Glaube Gottes in den Herzen der Menschen wieder erwacht, wofür ich auch bis zu meinem Tode streiten werde.'

VII. Savonarolas Natur war nicht danach, auf dem einmal eingeschlagenen Wege umzukehren. Auf das päpstliche Breve, in welchem er schon der Ketzerei beschuldigt und sogleich nach Rom vorgeladen wurde, antwortete er in einer besonderen Verteidigungsschrift. Sein Bruch mit dem Papste wurde immer entschiedener, besonders nachdem die Signoria zu Beginn des Jahres 1498 wieder aus seinen Anhängern zusammengesetzt war und ihn aufforderte, keine Rücksicht auf die päpstliche Exkommunikation zu nehmen und nach wie vor im Dome zu predigen, obschon ein Teil des florentinischen Klerus dagegen aufgetreten war. Trotz der ihm feindlichen Kundgebungen erschien Savonarola auf der Kanzel im Dome und sah sich jetzt veranlasst, in seinen Predigten mit der Unfehlbarkeit der päpstlichen Gewalt sich auseinander zu setzen, was er auch in sehr scharfen Ausdrücken tat, wobei er allerdings nicht das Papsttum als Institution, sondern nur das damalige

Oberhaupt der Kirche meinte. Der Papst verlangte nun von der florentinischen Regierung unter Androhung, über ganz Florenz die Exkommunikation zu verhängen, die unverzügliche Gefangennehmung Savonarolas und seine Auslieferung an Rom. Als die frühere Signoria einer neuen, zum grössten Teil aus seinen Gegnern zusammengesetzten, gewichen war, musste jetzt Savonarola, wiewohl auch diese Regierung in seine Auslieferung nicht einwilligen wollte, doch seine Predigten im Dome einstellen und in die Kirche seines Klosters verlegen. Der Papst reklamierte und forderte energisch Savonarolas Unterwerfung. Dieser gedachte indes durchaus nicht nachzugeben, versandte vielmehr Briefe an die Fürsten der Christenheit mit der Aufforderung, ein Konzil einzuberufen und Alexander VI. wegen seines greulichen Lebenswandels abzusetzen und an dessen Stelle einen andern zu wählen, eine Absicht, die auch der Kardinal Giuliano della Rovere, der spätere Papst Julius II., seinerseits verfolgt hat. Ein solcher Brief Savonarolas soll in die Hände des Herzogs von Mailand, Lodovico il Moro, gefallen sein, der davon den Papst sofort in Kenntnis setzte. Infolge des päpstlichen Breve, welches der Signoria am 13. März 1498 zugestellt ward, sah sie sich genötigt, gegen Savonarola energisch einzuschreiten. Am folgenden Tage begann die Beratung darüber, und es wurde beschlossen, ihm das Predigen ganz zu verbieten. In dieser kritischen Zeit wurde Savonarola von einem Franziskanermönch, hinter welchem sich seine Gegner verborgen haben mochten, zu einer Feuerprobe herausgefordert,

um die Wahrheit seiner prophetischen Mission zu bezeugen: die Schuld daran trug hauptsächlich Savonarolas treuester Anhänger Fra Domenico da Pescia, der Prior des Dominikanerklosters zu Fiesole, der sich schon früher dazu erboten hatte, die übernatürliche Wahrheit der Lehre seines Meisters auf solchem Wege zu erweisen. Im Glauben an seine übernatürliche Kraft waren auch andere Anhänger Savonarolas geneigt, dies zu tun. Am 7. April 1498 ward auf dem Platze der Signoria ein Scheiterhaufen errichtet, auf welchem die Feuerprobe der Franziskaner und Dominikaner stattfinden sollte. Wie sich Savonarola selbst dazu innerlich verhalten hat, ist schwer zu erraten. Durch den Glauben der andern an ihn sah er sich jedoch genötigt, zur Feuerprobe zu erscheinen. Beide Parteien konnten oder wollten jedoch über die Art, wie die Feuerprobe vor sich gehen sollte, sich nicht einigen, und so unterblieb dieselbe, zum grössten Ärger der zahlreich versammelten Volksmenge und der von Dolfo Spini angeführten Compagnacci, die Fra Girolamo umgebracht hätten, wenn er nicht von den bewaffneten Piagnoni beschützt worden wäre. Glücklicherweise fiel ein heftiger Regen nieder, und die Volksmenge zerstreute sich unter Schmähungen und Drohungen gegen ihn.

Die Signoria beschloss, Savonarola aus Florenz auszuweisen. Aber gerade da entbrannten in der Stadt die Leidenschaften seiner Anhänger aufs heftigste, und man griff bereits zu den Waffen. Die Arrabbiati wurden von der Signoria ermächtigt, Savonarola in seinem Kloster gefangen zu nehmen. Auf dem Wege dahin überfielen sie und ermordeten

ohne jede Veranlassung zwei Piagnoni; das Kloster S. Marco wurde belagert, und die Mönche hielten es jetzt für erlaubt, zu den Waffen zu greifen, mit denen sie sich schon früher für alle Fälle versehen hatten. Indessen ward das Haus des Francesco Valori, des Hauptes der Piagnoni, geplündert, dabei seine Frau und sein kleiner Neffe ermordet, er selbst auf alle Weise misshandelt und kurz hernach von Verwandten der hingerichteten Tornabuoni und Ridolfi erschlagen. Im Kloster S. Marco entbrannte ein heftiger Kampf zwischen den Mönchen und ihren Gegnern, wobei es auch einige Verwundete und Tote gab, während Savonarola selbst dem Kampfe fern und in andächtiges Beten versunken war. Die Signoria sah sich veranlasst, einzugreifen und verlangte von den Klosterbrüdern die Auslieferung ihres Priors und seiner zwei fanatischen Anhänger, des Fra Domenico da Pescia und des Fra Silvestro Maruffi. Nach einer Besprechung mit seinen Mönchen beschloss Savonarola, sich in sein Schicksal zu ergeben. Während er und Fra Domenico geknebelt zum Signorenpalast geführt wurden, erfuhren sie von der Volksmenge die schlimmsten Misshandlungen. Auf Befehl der Signoria wurden auch in der Stadt verschiedene seiner Anhänger gefangen genommen, andere ergriffen die Flucht. Es begann nun die Prozessführung, wobei dem zu wiederholten Malen auf die Folter gespannten Savonarola Geständnisse abgepresst wurden, die er aber gleich darauf wieder in Abrede stellte: wiewohl er innerlich fest und konsequent war, besass seine Natur wenig Widerstandskraft gegen den physischen

Schmerz. Im Gefängnis schrieb er Kommentare zum dreissigsten und fünfzigsten Psalm. Am 20. Mai wurde er vor die päpstlichen Bevollmächtigten geführt und zwei Tage darauf erfuhren Savonarola und seine zwei Anhänger, Domenico da Pescia und Silvestro Maruffi, ihr Todesurteil. Am 23. Mai morgens kommunizierten sie in der Kapelle des Palastes der Signoria, es erfolgte ihre Degradation durch zwei päpstliche Bevollmächtigte; dem Bischof, der die Formel sprach: ‚Ich stosse euch aus der kämpfenden wie auch aus der triumphierenden Kirche', gab Savonarola zur Antwort: ‚Wohl aus der kämpfenden, nicht aber auch aus der triumphierenden, da dies nicht in Eurer Macht steht.' Gleich darauf erfolgte die Hinrichtung. Alle drei wurden sie gehenkt, Savonarola als der letzte, dann wurde der rings um die Galgen errichtete Scheiterhaufen in Brand gesetzt, und die Asche in den Arno geworfen.

Die Stimmung der Gegner Savonarolas findet ihren Ausdruck in einem Briefe des Paolo Somenzi an Lodovico il Moro, worin mit sichtlichem Behagen die grässliche Art des Verhaltens des Volkes bei und nach der Hinrichtung beschrieben wird: die schlimmsten Schmähungen bekam der Reformator von demselben Volke zu hören, welches noch kurz zuvor in seinem Banne gestanden und sich vor der Macht seines Wortes demütig gebeugt hatte. Die Anhänglichkeit seiner Freunde dagegen spricht sich in den Worten seines Biographen, des Neffen des Pico della Mirandola, aus: ‚Das Verderben des Hieronymus hat seinen Grund ausschliesslich darin, dass er das Miss-

fallen der Bösen und das Wohlgefallen der Gerechten gefunden hat.' — Fra Bartolommeo malte das Porträt Savonarolas in der Gestalt des Märtyrers Petrus, und Giovanni delle Corniole schnitt sein Bildnis aufs kunstvollste in einen Karneol. Die Piagnoni verehrten jede Reliquie von ihm wie die eines Heiligen; die Stelle der Hinrichtung auf dem Platze der Signoria pflegten sie mit Blumen zu bestreuen und seinen Todestag als feierlichen Gedenktag zu begehen. Papst Julius II. soll nicht abgeneigt gewesen sein, Savonarola zu kanonisieren: jedenfalls hat Rafael in der Disputà ihn unter den Augen des Papstes abgebildet. Nachdem unter dem Papst Paul IV. seine Werke einer eingehenden Prüfung im orthodoxen Sinne unterworfen worden waren, wurden sie mit Ausnahme weniger geringfügiger Stellen freigegeben. Der H. Filippo Neri hielt Savonarola für einen Märtyrer des wahren Glaubens, und in der Zelle der H. Katharina de'Ricci, der Dominikanerin von S. Vincenzio in Prato, befand sich sein Bildnis von der Hand der Bartolommeo della Porta mit der Inschrift: Bildnis des Bruders Hieronymus von Ferrara, des von Gott gesandten Propheten — *F. Hieronymi ferrariensis a Deo missi prophetae effigies.* Bei Savonarolas Anhängern befand sich im sechzehnten Jahrhundert sogar ein besonderes Officium zu seinem Andenken.

Die Kunst des Quattrocento

I. Die Kunst des frühen Mittelalters stand noch ganz im Dienste der Vorstellungen der Religion. Sie hatte eine innerliche Ehrfurcht vor allem Geheimnisvollen. Für den Mönch Theophilus, den Verfasser der *Schedula diversarum artium,* eines Buches, in welchem die zu Anfang des zwölften Jahrhunderts herrschende Kunsttechnik aufgezeichnet ist, hat alle Kunst nur den einen Zweck, der Religion und der Kirche zu dienen. Die einzelnen Künste greifen hier noch ineinander, und die höhere Kunst unterscheidet sich von der niedern nur dadurch, dass sie im Dienste der Darstellung kirchlicher Gegenstände steht. Seinen eigentlichen Ausdruck fand damals das künstlerische Schaffen in der Architektur und Skulptur. Die Neugierde und der Wissensdrang des fragenden und forschenden Intellektes stiessen auf eine Schranke, vor welcher sie ehrfurchtsvoll zurücktraten. Der Künstler beobachtete zwar manches in der Natur klar und scharf, aber noch nicht mit derjenigen Eindringlichkeit, mit welcher der individuell veranlagte Mensch die mannigfachsten Wirkungen der Natur in sich aufzunehmen vermag.

Das Gefühl des Zusammenhanges mit der Aussenwelt begann um das zwölfte Jahrhundert sich vorwiegend in einer liebevollen Wiedergabe der oft mit grosser Genauigkeit beobachteten Tier- und besonders Pflanzenwelt zum Zwecke der bildhauerischen Dekoration der Kirchenarchitektur zu äussern. Neben der dekorativen ging auch eine vorwiegend symbolische Darstellung religiöser Gegenstände und eine künstlerische Deutung des Anfanges und des Endes des menschlichen Daseins einher. Der Künstler befolgt dabei fest bestehende Zusammenhänge gewisser symbolischer Vorstellungen und hängt mit der ganzen Lebensanschauung seiner Zeit zusammen, der er auch in seinen Darstellungen genau Rechnung tragen muss, so dass seine Phantasie hauptsächlich beim dekorativen Stoffe vollständige Freiheit hat. Als im zwölften Jahrhundert der Abbé Suger, der Minister des Königs Ludwig des Dicken, die Abteibasilika von S. Denys umzubauen begann, wurden zu diesem Zwecke aus allen Gegenden Frankreichs verschiedene Künstler berufen: Baumeister, Maler, Bildhauer, Erzgiesser, und sie arbeiteten alle gemeinsam unter der Leitung des Abtes nach einem von diesem selbst angegebenen Plane.

Hatte die Skulptur an den romanischen Kirchen vorwiegend dekoratives Laubwerk und mythische Tiere, wie Greife und manche ungeheuerliche Geschöpfe, darzustellen gesucht, so machte sich bereits in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts die stauarische Kunst, wiewohl immer noch im Zusammenhange mit der Architektur, geltend. Die Plastik begann eine grössere Selbständigkeit zu gewinnen. Die

Phantasie des Bildhauers war noch ganz ungebrochen, einseitig, aber stark geartet. Der Architektur fiel jetzt die Aufgabe zu, die alten Formen der romanischen Kirchenbauten ins Erhabene umzugestalten. Was dabei angestrebt wurde, war ein Übermass, ein Aufschwung als Ausdruck des Selbstbewusstseins der stark gewordenen Stadtbevölkerung. Auf dem Boden Italiens konnte jedoch die gotische Baukunst niemals zu einer tiefen Originalität gelangen: mit Ausnahme des im Jahre 1386 begründeten Domes von Mailand, eines ausgesprochen gotischen Baues, zeigen dort alle andern gotischen Kirchen eine gewisse Zurückhaltung diesem Kunststile gegenüber.

Auch in Italien stand noch die Skulptur in einem innigen Zusammenhange mit der Baukunst: was sie darstellte, war, wie auf der Fassade des Domes von Orvieto, tief und dramatisch empfunden, lebendig gestaltet, mit grosser Sorgfalt ausgeführt. In dieser Anpassung der Skulptur an die Architektur liegt auch eine intime Wirkung. Die Kunstwerke des Mittelalters mussten verständlich und anregend zu allen sprechen: Religion und Kunst schöpften hier beide ihre Inspiration aus derselben Quelle und befriedigten beide dasselbe Bedürfnis nach Erhebung. Durch seine individuelle Bildung und Lebensauffassung war der Künstler nicht tief vom Volke geschieden. Bei seiner Betätigung kam es ihm noch nicht auf den Ruhm an: bis zum dreizehnten Jahrhundert suchten die Künstler auch gar nicht ihren Namen auf die Nachwelt zu bringen, was darauf schliessen lässt, dass sie ihre Werke noch nicht als etwas Persönliches betrachteten. In dieses Schaffen

aus dem Drange einer ungebrochenen Anschauung konnte auch kein starker Kampf mit der Tradition eingreifen.

Der bildende Künstler hatte aber noch nicht das Verlangen, den menschlichen Körper genau zu erkennen und darzustellen und in der Malerei die Wirkungen von Licht und Schatten eindringlich zu beobachten, wie denn überhaupt die Malerei als selbständige und grosse Kunst noch nicht zur Entfaltung hatte kommen können. Besonders scheuten die damaligen Künstler das Studium des Nackten: wiewohl die ersten Christen keinen Anstand nahmen, in den Katakomben den nackten menschlichen Körper zu gestalten, so verschwand doch dessen Darstellung in der Folge der Jahrhunderte ganz.

Die vorherrschende byzantinische Auffassung und Steifheit in der Wiedergabe des menschlichen Antlitzes herrschte in der Malerei noch bis auf den Florentiner Giovanni Cimabue, und in Siena konnte sich dieselbe, trotz des originellen Zuges solcher Maler wie Duccio und Simone Martini, selbst noch im Zeitalter Giottos nicht verleugnen.

II. *Credette Cimabue nella pittura*
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
Sì che la fama di colui oscura —

so sang Dante im Purgatorio, und bezeichnete damit den Umschwung, den Giotto um ein Menschenalter nach Cimabue in der Malerei vollzogen hatte.

Giottos künstlerische Eigenart bedeutet eine wesentliche Bereicherung der individuellen Darstellung und der technischen Mittel in der Malerei.

Durch ihn zuerst wird diese Kunst ganz selbständig und frei; sie löst sich los von den Banden, die sie vormals mit der Architektur und Bildhauerei eng verknüpft hielten. Hatte früher die Freskomalerei nur als flache Wanddekoration gedient, so suchte jetzt Giotto durch seine Darstellungen den gegebenen Raum fast ins Endlose zu vertiefen. Die auf diese Weise gewonnene Freiheit des Beobachtens und Konzipierens sollte mit der Vervollkommnung des perspektivischen Darstellens noch weit grössere Wirkungen erzielen und die Malerei zur freiesten Kunst erheben, so dass später L. B. Alberti ihr den Primat innerhalb der andern Künste anweisen und sie die Blüte aller Kunst nennen konnte. Ein tiefes Gefühl für die Wirklichkeit rang sich bei Giotto mit schöpferischer Naivetät und ungebrochener Kraft hervor, ohne dabei der Glaubensinnigkeit des mittelalterlichen Menschen irgendwie Eintrag zu tun.

Giottos echtes Kunstempfinden, welches sich bei Orcagna und den Lorenzetti wieder findet, hat die ganze nachfolgende Malerei beeinflusst: seine Eigenart ging zwar bei manchem seiner Schüler und bei seinen vielen Nachahmern, wie es die Wirkung des Genies immer zu sein pflegt, in erlernte Manier über, gab aber zugleich den Anstoss für die Kunst des Quattrocento. Cennino Cennini, einer der letzten Vertreter und ein theoretischer Darsteller der Kunstauffassung der Schule Giottos, empfiehlt zwar die Nachahmung der Werke der Meister mit zu grossem Nachdruck, bemerkt aber zugleich, die vollkommenste Führerin der Kunst, das sicherste Steuer und die Triumphpforte des Zeichnens sei doch das

Studium der Natur, dem der Künstler mit allem Eifer sich anvertrauen solle.

III. Die Manier und Technik Giottos liess sich noch weiter vervollkommnen. Dies meinte eben L. B. Alberti, als er um das Jahr 1435 in seinem Traktat von der Malerei sagte: ‚Fast sieht man gar kein altes Gemälde, welches in richtiger Weise komponiert wäre.' Im Quattrocento war daher das Bestreben der Kunst, die Technik ihrer einzelnen Gebiete durch eine noch genauere Beobachtung der Aussenwelt weiter auszubilden und zu vervollständigen. Die Natur eröffnete dem Künstler ihre verborgenen Quellen; der Mensch, das Tier- und das Pflanzenreich traten jetzt klar in seinen Gesichtskreis ein. Selbst die Kindesgestalt, die früher ganz vernachlässigt worden war, wurde jetzt liebevoll beobachtet und dargestellt. Lorenzo Ghiberti sagt, sein Bestreben sei es gewesen, die Natur nach Kräften nachzubilden. In seinen Basrelief an den Portalen des Baptisteriums in Florenz ist eine Menge Tiere, von der Cikade bis zum Adler, mit grosser Feinheit und aus genauer Beobachtung heraus gestaltet. Auf Anregung des Brunellesco und des Paolo Uccello hin wurde jetzt die Lehre von der Perspektive eine Lieblingsbeschäftigung vieler Künstler, wie L. B. Alberti oder Piero della Francesca, und in der zweiten Hälfte des Quattrocento Melozzo da Forlì und Mantegna; ja, die Lehre von der Perspektive wurde in verschiedenen italienischen Städten, z. B. in Padua, öffentlich vorgetragen. Paolo Uccello gab sich mit perspektivischem Zeichnen Tage und Nächte hindurch ab. Als seine Frau ihn einmal aufgefordert

hatte, schlafen zu gehen, während er in seine perspektivischen Studien vertieft war, soll er ihr zur Antwort gegeben haben: *Oh che dolce cosa è questa prospettiva!* — welch herrliche Sache ist doch diese Perspektive! Da er seiner Armut wegen keine lebenden Tiere halten konnte, so fand er einen Ersatz dafür an gemalten Darstellungen von Hunden, Katzen, Geflügel und exotischen Tieren, und seinen Namen Uccello soll er wegen seiner Vorliebe für die Vögel erhalten haben. Der florentiner Maler Pesello, welchen Filarete einen grossen Meister der Tiermalerei — *gran maestro d'animali* — genannt hat, hielt bei sich zu Hause verschiedene Arten von Tieren, um sie zu beobachten und mit grösster Naturwahrheit nachzubilden. Vittore Pisano, der grosse Medailleur, stellte auf seinen Medaillen Tiere in kraftvoller Charakteristik dar; Vittore Pisano ist auch derjenige, der die Kunst des Medailleurs durch scharfe Prägung und Deutlichkeit, durch charakteristische Auffassung der Porträts zu einem bisher ungekannten Grade der Vollkommenheit ausbildete.

Zugleich begann man jetzt das Nackte genau zu beobachten und, wie zuerst Donatello und später Andrea del Verrocchio, künstlerisch zu behandeln. Der letztere verfertigte Gipsabgüsse einzelner Gliedmassen des menschlichen Körpers, um darüber Studien anzustellen. Antonio Pollajuolo befasste sich viel mit dem Studium der Anatomie, und selbst Fra Angelico muss, wie es seine Kreuzabnahme zeigt, das Studium des Nackten betrieben haben.

Der bildende Künstler hatte jetzt eine grosse Mannigfaltigkeit von Objekten für seine Darstellun-

gen; dies hatte L. B. Alberti auch als das Ziel der Malerei bezeichnet: ‚Wie in Speisen und in der Musik die Neuheit und die Abwechslung um so mehr befriedigt, je grösser sie ist, so erfreut sich auch unser Geist an jeder Fülle und Mannigfaltigkeit. Deshalb sagt uns auch in der Malerei Abwechslung und Fülle besonders zu. Ich bin daher der Meinung, dass dasjenige Bild als das anziehendste gelten muss, in welchem die grösste Abwechslung der Gegenstände herrscht, und welches Personen beiderlei Geschlechtes und aller Altersstufen, wie auch verschiedene Tiere, Gebäude und ähnliche Dinge, aufweist.'

Der Realismus, oft verbunden mit einer gewissen Innigkeit, ist daher der Grundzug des ganzen Kunstschaffens des Quattrocento: der Künstler steigt zur Wirklichkeit herunter und gestaltet die hier empfangenen Eindrücke und das genau Beobachtete in Bewegung, Geberde, Gesichtsausdruck und Kleidung. Nicht die Erfassung des Schönen, sondern des Charakteristischen stellten sich die meisten Künstler dieser Zeit zur Aufgabe. Selbst bei religiösen Motiven standen sie nicht an, Menschen aus ihrer Umgebung, nicht nur als Zuschauer, sondern auch als biblische Gestalten und Heilige einzuführen. Donatello und Desiderio da Settignano fassen den Typus der heiligen Magdalena mit einem Realismus auf, der sichtbar eine nur zu weit gehende Freude an der ganzen Wirklichkeit hat. Selbst die Gestalt Christi wird ohne jede Verklärung und Hoheit wiedergegeben. Vittore Pisano stellte den heiligen Georg, den Patron der Stadt Ferrara, mit den Gesichtszügen des Lionel d'Este dar. Soll doch

sogar Beato Angelico in seiner grossen Kreuzigung in S. Marco als heiligen Cosmas den Bildhauer Nanni d'Antonio di Banco abgebildet haben. Die Davidstatue des Donatello, die den Naenm il Zuccone trägt, ist ein naturgetreues Porträt eines Florentiners von hässlichen Zügen; ebenfalls naturgetreue Bildnisse sind seine Statue, die den Jeremias darstellen soll, und sein Johannes der Täufer am Campanile zu Florenz. Filippo Lippi malte in seinen Fresken der Kapelle im Dome zu Prato verschiedene Personen nach dem Leben; in der tanzenden Herodias soll er Lucrezia Buti dargestellt haben, und in der Scene der Trauer über den Tod des heiligen Stephanus brachte er neben seinem eigenen Porträt und dem eines Gehilfen auch das des Dompropstes Carlo Medici, des unehelichen Sohnes Cosimos, an. Die Maler ergriffen jede Gelegenheit, ihre Auftraggeber und deren Familie auf ihren Gemälden abzubilden. Benozzo Gozzoli soll auf seinem Fresko im Campo santo zu Pisa: *Die Königin von Saba bei Salomo* sich selbst, den Philosophen Marsilio Ficino und andere angesehene Personen porträtiert haben. Eine ganze Galerie von Porträts bilden auch die Fresken Ghirlandajos in S. Maria Novella und die des Benozzo Gozzoli im Palaste der Medici. Eine besonders günstige Gelegenheit zur Anbringung solcher Charakterköpfe bot die Scene der Anbetung der Könige und der Hirten. Der Realismus ging so weit, dass Domenico Ghirlandajo in der Darstellung des Todes des heiligen Franz in S. Trinità zu Florenz einen Prälaten mit der Brille auf der Nase eingeführt hat.

IV. Im Quattrocento war noch das Verhältnis von Meister und Schüler ein enges: früh ging der Schüler zum Meister in die Lehre. Die Lehrzeit dauerte, wenn nicht dreizehn Jahre, wie Cennini es in seinem Malerbuche verlangt hatte, so doch eine geraume Zeit. Dadurch wurde jedenfalls die Technik gründlich und in frühem Alter erlernt: die Lehrzeit des Andrea del Sarto dauerte an die sieben Jahre, die des Perugino neun und die des Fra Bartolommeo zehn Jahre. Die meisten hervorragenden Künstler des Quattrocento begannen ihre Studien in den Werkstätten von Goldschmieden: so Masolino da Panicale, Paolo Uccello, Brunellesco, Ghiberti, Luca della Robbia, Verrocchio, Pollajuolo, Botticelli, Francia. Die enge Beziehung zwischen Kunst und Gewerbe brachte es in jener Zeit mit sich, dass viele angesehene Künstler es nicht verschmähten, auch untergeordnete Aufträge auszuführen: Antonio Pollajuolo besass noch als angesehener Künstler eine Goldschmiedwerkstätte in Florenz; Verrocchio verfertigte Terracotten und Kruzifixe aus Holz und goss Geschütze; Ghirlandajo soll sogar seinen Namen davon haben, dass er in seiner Werkstatt neben verschiedenen andern untergeordneten Arbeiten Guirlanden und Ringe zu Damenkörbchen anfertigte. Die Aufzeichnungen des Neri di Bicci, eines untergeordneten Künstlers des Quattrocento, gewähren einen Einblick in eine florentinische Künstlerwerkstatt aus jener Zeit: nicht nur Malereien wurden hier verfertigt, sondern auch allerhand Aufträge gewerblicher Art ausgeführt: Intarsiaarbeiten, Bemalung von Kirchenleuchtern, Zeichnungen für Teppichwir-

ker, Dekorationsgegenstände für Festlichkeiten, Wappen und selbst Ladenschilder. Erst die Maler der zweiten Hälfte des Quattrocento begannen allmählich ihre Kunst als höhern Beruf aufzufassen.

Dadurch, dass das Gewerbe sich von der Kunst noch nicht ganz getrennt hatte, konnte jenes noch immer echte Werke hervorbringen: alle die Gold-, Silber- und Nielloarbeiten aus jener Zeit, die Hostienteller, die Leuchter, die Altäre und Stickereien zeugen von bewundernswerter Technik und grösster Sorgfalt der Ausführung: man denke an Niccolò Grosso Caparra und seine Laternen am Palazzo Strozzi zu Florenz; Paolo da Verona, der grösste Meister der Stickerei jener Zeit, der Jahrzehnte einer einzigen Arbeit widmen konnte, wird von Vasari als ‚göttlich in seinem Berufe' bezeichnet — *divino in quella professione.*

Die Sorgfalt und die Ausdauer, mit welcher die kleinen und grossen Meister des Quattrocento ihre besten Arbeiten ausführten, stand noch ferne dem *fa presto* des Cinquecento: Jacopo della Quercia arbeitete lange Jahre hindurch an den Reliefs des Hauptportals von S. Petronio zu Bologna und soll dabei jede untergeordnete Einzelheit eigenhändig verfertigt haben. Mit derselben Ausdauer arbeitete er auch an der Fonte Gaja zu Siena. Ghibertis erstes Portal nahm einundzwanzig Jahre für die Ausführung in Anspruch, und sein zweites erforderte noch mehr Zeit; fast ein Jahrzehnt verwendete Luca della Robbia auf seine Cantoria für den Dom zu Florenz.

Der Zusammenhang der Künste brachte auch eine Vielseitigkeit des Künstlers mit sich. Wie im

Trecento Giotto und Andrea Orcagna, so waren auch im Quattrocento viele Maler zugleich Architekten und oft auch Bildhauer. Brunellesco war nicht nur Baumeister, sondern auch Goldschmied, Uhrmacher, Bildhauer, daneben trieb er noch gelehrte Studien und beschäftigte sich nicht nur mit mathematischen Disziplinen, sondern auch mit der heiligen Schrift, mit Dichtung und soll besonders gründlich die Göttliche Komödie gekannt haben. Francesco di Giorgio von Siena war Ingenieur, Architekt, Bildhauer und Maler und zugleich Verfasser eines Traktats über Architektur. L. B. Alberti wusste sich auf allen Gebieten zurecht zu finden: er befasste sich mit Baukunst, Malerei, Dichtung, Musik und mit allerhand Wissensdisziplinen; in der Musik soll er ohne jede Anleitung eines Lehrers dahin gelangt sein, dass er sogar die Musiker von Fach in Erstaunen setzen konnte; seine Kenntnisse in historischen und philosophischen Fächern und in den klassischen Literaturen waren bewundernswert. Lorenzo Vecchietta von Siena war Bildhauer, Maler, Baumeister und Goldschmied; Antonio Pollajuolo war Goldschmied, Bildhauer, Maler, Kupferstecher und Medailleur; Andrea Sansovino war nicht nur Architekt und Bildhauer, sondern auch ein philosophisch gebildeter Mann; Andrea del Verrocchio gehörte als Goldschmied, Bildhauer und Maler zu den vielseitigsten Künstlern; auch Luca della Robbia soll nicht nur Bildhauer, sondern auch Maler gewesen sein.

V. Der Humanismus musste auf die bildende Kunst noch anregender wirken als auf die Poesie:

durch die erwachende Verehrung für alles, was mit der Antike zusammenhing, und durch das Studium der Überreste antiker Kunstwerke eröffnete sich ein neues Gebiet künstlerischer Darstellung. Steht doch die bildende Kunst in einem innigern Zusammenhang mit der Aussenwelt als die Dichtung oder gar die Musik: die Fähigkeit, in der Natur wie in einem offenen Buche zu lesen, das fortwährende Wechselspiel von Licht und Schatten genau wahrzunehmen, alle Bewegungen des menschlichen Körpers mit vollständiger Sicherheit wiederzugeben, bedeutet gerade für die bildende Kunst etwas Wesentliches. Der Einfluss der Antike musste sich hauptsächlich auf die Architektur und zum Teil auch auf die Skulptur erstrecken, aber dieser Einfluss kam nur langsam zur Geltung: fast das ganze Quattrocento hindurch herrschten in der bildenden Kunst noch immer religiöse Themata vor; es waren noch dieselben Scenen, die auch Giotto gemalt hatte: die goldene Legende des Erzbischofs von Genua Jacobus de Voragine und das apokryphische Evangelium von der Geburt Mariä und der Kindheit des Erlösers waren noch immer die Stoffe der künstlerischen Darstellung.

Nur allmählich drang ein weltlicher Zug in die Kunst ein, der sich aber zunächst nur im dekorativen Teile derselben zeigte. In der ersten Hälfte des Quattrocento malte Dello auf Truhen für die Gemächer reicher Bürger Fabeln aus Dichtern, vornehmlich aus Ovid, wie auch Jagd- und Liebesscenen. Die vornehmen Bürger der reichen italienischen Städte pflegten Betten und Schreine mit Malereien

ausschmücken zu lassen. Zu den ersten Darstellungen mythologischen Inhaltes gehören wohl auch Donatellos Marmormedaillons, die er für Cosimo de'Medici anfertigte.

Bei manchem Künstler freilich ging bereits die Verehrung für die Antike bis zur Missachtung des ganzen Mittelalters: beispielsweise L. B. Alberti ist schon ein begeisterter Anhänger römischer Architekturformen und der unmittelbare Vorgänger Bramantes; Antonio Filarete, der Baumeister des Hospitals zu Mailand, war ein leidenschaftlicher Gegner alles dessen, was irgendwie an gotische Kunst erinnerte, die er als das Werk von Barbaren bezeichnet. Er ist es, der beim Anblicke antiker Bauwerke die Wirkung des *rinascere* des Wiedergeborenwerdens, erfährt. ‚Jetzt,' ruft er einmal aus, ‚würde ich alles, selbst das Geringste in keinem andern Stile als in dem antiken ausführen lassen.'

Während aber in Florenz der Renaissancestil in der Architektur bereits um die Mitte des Quattrocento zur Herrschaft gelangt war, dauerte es noch Jahrzehnte, bis derselbe im Norden Italiens über den gotischen Stil siegte, obwohl Florenz in Kunstsachen von allen andern Städten als die Führerin betrachtet wurde: *se non fusse più bello e più utile, a Firenze non s'userebbe,* sagt Filarete. Aber gegen den Ausgang des Quattrocento konnten schon die italienischen Baumeister, als es sich darum handelte, in welchem Stile der Mailänder Dom zu vollenden sei, mit aller Energie für den Renaissancestil gegen den fremdländischen gotischen eintreten. Die Missachtung gegen alles, was an das Mittelalter erinnerte, ging

bald so weit, dass beim Umbau der St. Peterskirche unter Julius II. viele der alten kostbaren Malereien, Mosaik- und Bildhauerwerke rücksichtslos vernichtet wurden, weshalb auch der päpstliche Zeremonienmeister Paris de Grassis nicht anstand, den Architekten Bramante mit dem ihm vom Volke beigelegten Namen des Zerstörers zu bezeichnen — *Bramantem, seu potius Ruinantem.*

VI. Bereits in der ersten Hälfte des Quattrocento weisen einige durchaus selbständige Künstler die Wege, auf welchen sich die ganze Kunst der Renaissance weiterbewegen sollte. Zu allererst und vor allen andern Künsten machte sich das Verlangen nach Helligkeit und schöner Fülle der Formen in der Architektur, und zwar bei Brunellesco geltend. Durch solche Werke wie die Pazzikapelle im Kreuzgang der Kirche S. Croce oder die Sakristei von S. Lorenzo und die Kirche S. Spirito begründete Brunellesco eine neue und fruchtbare Richtung in der Baukunst des Quattrocento. Er war ein gründlicher Kenner der Mathematik und bekundete früh ein tiefes Interesse für das Studium der Antike. In Rom und in der römischen Campagna unternahm er Vermessungen alter Bauten und Ruinen, und das Pantheon muss auf ihn einen tiefen Eindruck gemacht haben. Er erfand Maschinen zur Hebung grosser Lasten und forschte eifrig den Gesetzen der Linearperspektive nach. Lange Jahre ging er mit dem Plane eines grandiosen Kuppelbaues um, den er erst nach andauernden Kämpfen mit den misstrauischen Florentinern und mit dem Neid kleinlicher Geister verwirklichen konnte. Eine eigen-

artige konstruktive Begabung, die in den Sinn antiker architektonischer Formen eindrang, um sie neu zu beleben und weiter zu bilden, und daneben ein tiefes Verständnis für die perspektivischen Wirkungen waren die Grundlage aller seiner Werke. Dem schweren Stoff leichte und harmonische Formen zu geben, so dass das Auge zugleich den Eindruck von Solidität und Formschönheit empfinge, Übersichtlichkeit und Klarheit des Entwurfes bei möglichster Einfachheit der ganzen Anlage, darauf ging sein Bestreben aus. Die im Florentiner Dom versammelten Baumeister, welche seinen Vorschlag zu einem Kuppelbau für die Kathedrale von Florenz nicht nur als unausführbar, sondern auch als töricht verwarfen und ihn selbst in schimpflicher Weise aus ihrer Mitte wiesen, wusste er bald eines Bessern zu belehren. Im Jahre 1434, nach vierzehnjähriger Arbeit, war die von ihm in Angriff genommene Kuppel bis auf die Laterne bereits vollendet. Das Geheimnis Brunellescos bestand in einer bisher nicht gekannten Ausdehnung der Mittel der Baukunst, wodurch er in den Stand gesetzt wurde, die ihn begeisternde Idee zu verwirklichen.

Der Architekturstil des Brunellesco war der eines selbständig schaffenden Geistes und keines einfachen Nachahmers der Antike; er ist aber zugleich auch der natürliche Übergang zu dem Baustile des L. B. Alberti, der sich bereits von allen mittelalterlichen Formen vollständig losgesagt hat: man denke an die Kirche S. Francesco zu Rimini und besonders an S. Andrea in Mantua; hier herrscht schon ein ganz anderer Geist als in den Bauten der Frührenaissance; da

sind rein und mit Nachdruck ausgesprochene grosse Formen und Verhältnisse, eine Offenheit und Klarheit, die das neue Bestreben in ein volles Licht rückt. Welcher Unterschied beispielsweise zwischen dem Eindrucke der Kirche S. Francesco zu Assisi und der Kirche S. Andrea in Mantua: dort tiefe Stimmung, welche durch das Halbdunkel erregt und zugleich wach erhalten wird, ein an den innern Menschen sich wendender Kunststil, dessen Wirkung daher mehr innerhalb als ausserhalb der Mauern empfunden wird; hier eine übersichtliche Klarheit, die hauptsächlich an den ästhetischen Sinn sich wendet, welcher an hellen Formen und reinen Verhältnissen ein besonderes Gefallen hat.

In der Malerei fand der Stil dramatischer Bewegung, die Klarheit der Konzeption und die Übersichtlichkeit grosser Formen seinen ersten Vertreter in Masaccio, dessen Name den unbeholfenen Tommaso bedeutet. Die ganze Kraft einer durchaus selbstständigen künstlerischen Begabung spricht aus seinen Fresken der Brancaccikapelle in voller charakteristischer Wahrheit. Seine Gestalten zeugen von einer urwüchsigen, tief im Boden der Wirklichkeit ruhenden Phantasie und von einer ungebrochen schaffenden Kraft. Seine Fresken in dieser Kapelle des Carmine wurden für seine Zeitgenossen und besonders für die Maler späterer Generationen der Gegenstand eingehender Studien: hier lernten Fra Filippo und sein Sohn Filippino Lippi, Domenico Ghirlandajo, Botticelli, Andrea del Verrocchio, Leonardo da Vinci, Michelangelo und Rafael.

Fra Angelico

I. Die innige und ganz orginelle Begabung Angelicos entfaltete sich abseits vom Weltgetriebe, hinter den Mauern eines Dominikanerklosters. Achtundvierzig Jahre hindurch war er, von einigen Reisen abgesehen, welche er zum Zwecke der Ausführung von Bildern in Kirchen und Kapellen unternahm, einer strengen klösterlichen Beschaulichkeit ergeben.

In den Gang der künstlerischen Bestrebungen seiner Zeit bekundete er nie die Absicht einzugreifen, aber vermöge seiner geistigen Eigenart ist er einer der originellsten Charakterschilderer. Aus seinen Tafeln und Fresken spricht ungesucht und in durchsichtiger Klarheit ein reines und von allen Leidenschaften freies Innere: sie sind der Ausfluss eines naiven und frommen Gemütes, das keine inneren Widersprüche und Spaltungen kennt. Seine Werke sind durchgehends die Verherrlichung eines schönen Glaubens, welchem weder Eingriffe von aussen, noch Störungen innerer Kämpfe irgendwie nahe treten konnten. Es ist ein Mensch, voll Feinheit und angeborener Herzensgüte, der in einer schlichten Farbensprache alle seine Hoffnungen und Wünsche aus einem aufrichtigen inneren Drange heraus mitteilt

und die reinen Bilder seiner Phantasie in rührender Milde und Liebe wiedergibt. Sein kindliches Gemüt spricht dabei oft das Erhabenste aus, denn seine Malereien sind in ihrer Art Werke von wahrer Seelengrösse und überwindender Heiligkeit. Wer so was malen konnte, der gehörte nicht in die Welt des fortwährenden Kampfes und Wetteifers, in welcher Genuss und Ehrgeiz und die Jagd nach vergänglichen Gütern die Hauptmotive des Lebens sind.

Durch seine Kunstwerke übt Angelico noch jetzt die nämliche wohltuende Wirkung von innerer Stille und erhebender Ruhe aus, wie sie von ihm damals, als er sie schuf, ausgegangen sein muss. Sein Inneres zeigt nur helle und sanfte Umrisse: eine milde Sonnenwärme ruht darauf, wie auf der Landschaft eines weltabgeschiedenen Klosterhofes; eine eigene Welt spiegelt sich darin immer mit derselben Klarheit. Alles, was Angelico darstellt, ist von derselben ungebrochenen, zuversichtsfrohen, stillen und gläubigen Herzensneigung getragen. Er ist mit den Vorstellungen der mittelalterlichen Kirche aufs engste verwachsen, aber er durchdringt dieselben innig und erlöst sie liebevoll von der Starrheit der äusseren Formen: deshalb wirkt auch die künstlerische Begabung Angelicos wie die seltene Gnade eines erlesenen und erlösten Menschenherzens.

Vor den, in seinen Bildern bisweilen hervortretenden äusseren Unvollkommenheiten bleibt die Wage des kritischen Urteils stillstehen und die scharfe Sonde in der Scheide. In seiner ganz ungesuchten Farbengebung liegt etwas rein Seelisches, ein mystisches und doch heiteres Entzücken, und aus

der Wahl seiner heiligen Sujets spricht die innigste Zuneigung zu einem wahlverwandten Gebiete der Schilderung: man wird förmlich gewahr, wie er dabei von den Schwingen eines innerlich beseligten Geistes getragen wird. Es sind nicht Menschen der gewöhnlichen Wirklichkeit, sondern Gestalten, die sich aus einer feinern und durchgeistigten Lebenssphäre heraus in anspruchsloser Grösse mitteilen.

Die Anregung zu allen seinen Werken schöpfte er ausschliesslich in seiner religiösen Stimmung: seine Phantasie webte in den Erzählungen der Evangelien und stellte die heiligen Gestalten aus der ganzen Innigkeit eines tief gläubigen Gemütes dar. Aber sie bekundete dabei doch ein wahres künstlerisches Schauen, denn sie hatte die Fähigkeit, mit den Menschen, die sie schilderte, intensiv mitzuleben und sie immer auf eine verklärende und erlösende Höhe zu erheben. Angelico schaute und schuf seine Gestalten wie in einem durchsichtigen und schönen Traume und besass eine seltene Gleichmässigkeit schöpferischer Kraft, denn er sah beim Schaffen gar keine Hindernisse, die er hätte überwinden müssen, und durfte, da er nur das Gute kannte und im Sonnenschein heiliger Menschen lebte, den plötzlichen Wechsel von Stimmungen niemals befürchten. Er führte alle seine Werke sorgfältig und fein aus, aber er mochte nicht daran korrigieren, denn er glaubte, wie sie spontan aus seinem Innern entsprangen, so wolle es Gott, da er jedesmal, bevor er an die Arbeit ging, innig zu beten pflegte.

II. Angelicos Eigenart kommt ganz von der seltenen Beschaffenheit eines Naturells, für welches die

Entsagung ein angeborenes Bedürfnis und keine Anstrengung des Willens ist. Seine Persönlichkeit kennt nicht den harten Kampf, die herben Enttäuschungen, das Leben in der ganzen Ebbe und Flut der Wirklichkeit, sondern nur naive, von keinem trübenden Hauche berührte Seelenreinheit. Deshalb liegt auch seine künstlerische Kraft auf einem kleinen, mildumglänzten Lebensgebiete, das gleich einer Seligen-Insel von allen Stürmen verschont bleibt. Er schildert nur Liebe, innige Verehrung, sanft hinfliessende Anbetung des Höchsten: er ist ganz dem Dienste einer überirdischen Welt geweiht. Er kann an die schmerzensreichen Erfahrungen des Heilands nicht denken, ohne sie in aufrichtigster Demut mitzufühlen; es ist dann, als wenn er die Geschichte dieser Leiden unter leisen Tränen mit unendlicher Liebe und innigster Teilnahme malte. In der Darstellung des stillen und erhabenen Duldens Christi oder der Demut der Jungfrau vor ihrem Sohne und der Heiligen vor dem Erlöser entfaltet sich seine intimste Eigenart: hier wächst seine Phantasie wie ein Ölbaum, dessen Zweige nach allen Seiten hin Frieden und Erlösung verkünden. Niemand empfindet die wahre Demut, das innige Gebet, die fromme Hoffnung tiefer als der Künstlermönch in seinen Frescobildern in S. Marco; niemand schildert die werktätige Liebe, die aufrichtig empfundene Predigt der frohen Botschaft reiner als Angelico in den Scenen aus dem Leben des H. Stephanus und Laurentius in der Kapelle des Papstes Nikolaus V. im Vatikan.

Angelico muss einen Menschen verehren können, um ihn wahr darzustellen; wo er nicht im Kolorit

der Herzensgüte malen kann, dort ist er seinem Gegenstande nicht gewachsen. Die Schatten des Lebens im Streite mit dem Lichte und den tiefdringenden Seelenkampf kühn erfassen und schildern, das liegt ausserhalb der Sphäre seines Fühlens und seiner Phantasie: er kann sich in einen Menschen, der nicht gut und fein ist, gar nicht hineinversetzen; die Gestalten der Hölle kannte er, der ja immerdar vom Paradiese träumte, nur vom Hörensagen. Wie das wiedergewonnene Paradies und die himmlische Wonne der Seligen in seinen Darstellungen des jüngsten Gerichtes seinem Empfinden sichtlich sehr nahe steht, so fremd ist ihm die ganze Unterwelt mit den Verdammten und das Inferno der dämonischen Mächte. Wenn er nun gar die Ausübung einer nicht humanen Tat, wie die Geisselung des Heilandes oder den Tod eines Märtyrers schildern muss, so geht er dabei ohne jede Leidenschaft zu Werke und scheint selbst noch mit dem Scharfrichter und den römischen Schergen Mitleid zu empfinden, und oftmals ist es sogar, als wenn er überhaupt nicht recht an die Möglichkeit solcher grausamen Erscheinungen glauben wollte.

Um die seiner Phantasie innewohnende Zartheit ganz ungetrübt entfalten zu können, flüchtete er sich immer wieder zu den liebreichen Vorgängen aus dem Leben heiliger Seelen. Mit welcher Feinheit erfasst er dann die Demut der Frauen, die der Predigt Heiliger lauschen; mit welcher Zartheit bewegt er sich in den Gefilden der christlichen Seligen und mit welchem Feingefühl stellt er die himmlischen Wesen dar, die im Lobpreisen der Liebe, der Demut

und der christlichen Tugenden sich nicht genug tun können.

III. Angelicos künstlerische Kraft liegt im Ausdruck innerer Regungen und in der Darstellung durchgeistigter Physiognomien; der Körper spielt bei ihm eine untergeordnete Rolle, wie er auch die Wiedergabe des Nackten fast durchweg zu vermeiden sucht. Aber seine Technik verrät oftmals in der Anordnung der Figuren grosses Geschick, und wie sorgfältig sind bei ihm auch der Faltenwurf der Kleider und alle Gewänder ausgeführt. Er schaut immer von innen nach aussen: der seelische Gehalt und der nüancierte Gesichtsausdruck steht vorzugsweise im Bereiche seines produktiven Vermögens. Nicht in einer reichen Mannigfaltigkeit rein malerischer Wirkungen, nicht im äusseren Kolorit, sondern in der vollen Herzenswahrheit liegt der Reiz seiner Werke.

Gewann bei den andern Künstlern des Quattrocento die ausgebildete Technik allmählich die Herrschaft über die Feinheit der künstlerischen Stimmung und über das tiefere Empfinden, so kommt in Angelicos Eigenart, ungetrübt durch die äusseren Einwirkungen, nur das Innige und Stimmungsvolle zur Geltung und zugleich der ursprüngliche Gehalt wahrer Kunst: die Aufrichtigkeit des Empfindens und das psychische Erleben.

Donatello

I. Donatellos künstlerische Eigenart besteht in einem energischen Erfassen und scharfen Beobachten des Lebens. Sein Wirklichkeitsgefühl ist schöpferisches Empfinden und trägt durchweg das Gepräge einer starken Persönlichkeit. In seinen Werken pulsiert die Lebenskraft konzentriert und deshalb hinreissender als in der einfachen Wirklichkeit. Die beobachtete Naturwahrheit auf intensive und mannigfaltige Weise darzustellen, dazu gehört eine ungebrochene schöpferische Kraft.

Donatellos Gestaltungsfähigkeit entspringt aus den Quellen seines durchaus urwüchsigen Empfindens und bleibt selbst dort, wo sie sich den Wirkungen antiker Muster unterordnet, von antikisierenden Absichten frei. Das aufmerksame Studium alter Bildwerke in Rom berührte die Hauptader seiner schöpferischen Kraft nicht: er ging von Anfang an seine eigenen Wege und schritt auf denselben sein ganzes Leben lang mit grosser Sicherheit einher. Schon in seiner Jugend hatte er sich gründliche technische Kenntnisse, besonders auch die der Perspektive, angeeignet.

Seine Begabung war ganz die des Bildhauers:

er besass vorwiegend die Fähigkeit, alle Formen der menschlichen Gestalt und ganz besonders den physiognomischen Ausdruck in plastischer Schärfe zu erfassen und wiederzugeben. Dazu kam noch die Eindringlichkeit eines ungebrochenen Naturells: er kannte keinen Kampf mit angeborenen Gegensätzen des Temperamentes; sein Empfinden äusserte sich nicht in tiefen Stimmungen, sondern war durchaus einfach, woraus dann auch seiner Phantasie die Festigkeit und ruhige Kraft erwuchs. Wiewohl er nur selten den einfachen und klaren Umkreis der Wirklichkeit überschreitet, so wohnt doch seinen Gestalten ein intimer Zug inne, welcher bei der Darstellung niederer Sphären besonders wohltuend wirkt. Er stellt die Busse der H. Magdalena, die Kasteiung des Täufers, das Leiden des sterbenden Heilands bisweilen mit einer nur zu weit gehenden Naturtreue dar, aber selbst hier teilt sich durch den Gesichtsausdruck noch eine gewisse aufrichtige und spontane Wirkung mit.

Die eigentümlichste Seite seiner Begabung liegt eben im Erfassen und Darstellen verschiedener Charaktere: von den Gestalten seiner Propheten und Heiligen in den Nischen des Florentiner Campanile und Or San Michele trägt jede ein scharfes Gepräge ihrer Individualität im Ausdruck des Gesichtes und in der ganzen Haltung. Nicht die Formen des nackten Körpers, sondern die Gemüts- und Willensregungen nehmen vorzugsweise sein Interesse in Anspruch. Der Schädelbau, die Gesichtsbildung, das Mienenspiel erscheint ihm besonders wichtig. Niemand vor ihm hat den Charaktergehalt eines Menschen mit den

Mitteln der Skulptur so eindringlich darzustellen vermocht: es sind lebendige Menschen, meistens Männer und Kinder, mit all ihren schönen und hässlichen Zügen, mit allen ausgesprochenen Unterschieden ihrer besonderen Temperamente. Was für ein vollendeter Charakterkopf ist der Zuccone, trotz seiner, der Natur getreu nachgebildeten Hässlichkeit.

Das Charakteristische einer Physiognomie prägte sich Donatello stark ein, und bisweilen waren es gerade die hässlichen Züge, die ihn besonders fesselten: manche unter seinen Evangelisten, Propheten und Heiligen sind nur Charakterköpfe, die er um sich her im Leben gesehen hatte, und er schreckte keineswegs davor zurück, in der hässlichen Gestalt, die das Volk von Florenz den Zuccone, den Kahlkopf, nannte, eine biblische Persönlichkeit darzustellen. Wie der griechische Bildhauer seine Gestalten bei den athletischen Übungen beobachtete und nur das wiedergab, was im Empfinden seiner Zeitgenossen einen Widerhall fand, so ging auch Donatello auf seine Art vor: er sah um sich her nicht schöne nackte Körper wie der Bildhauer aus der Blütezeit der griechischen Kunst, sondern nur eingehüllte Leiber, Männer und Frauen aus dem Bürger- und Handwerkerstand, Priester, Mönche und Nonnen in allen Verschiedenheiten des Gesichtsausdruckes und der Bewegung; denn all die charakteristischen Gegensätze des mittelalterlichen Lebens waren selbst im Quattrocento, trotz der Schwärmerei Einzelner für die Antike, überall und besonders in den mittleren und unteren Schichten des Volkes von Florenz noch immer stark, ja unausrottbar. Was er da genau be-

obachten konnte, war das Mienenspiel des politischen Redners, das Gestikulieren des bei aller Kaltblütigkeit sehr lebhaften Kaufmanns oder die charakteristischen Gebärden des Handwerkers; die Kenntnis des nackten Körpers dagegen musste erst durch anhaltendes Studium erworben werden.

II. Donatellos Phantasie nimmt ihren Flug nicht in die reinsten Luftregionen und erhebt nicht ihre Gestalten in eine Sphäre, in welcher sie als verklärte Menschentypen zu wirken anfangen; sie schwebt nicht hoch über ihren Gebilden und umgibt sie auch nicht mit einem leichten und reinen Glanz, auch ruft sie nicht erhabene Eindrücke hervor. Für Donatello haben vielmehr die Menschen, so wie sie sind, einen Reiz und einen Wert. Gewöhnlich hält er eine gewisse Mitte ein zwischen der Wirklichkeit und der Sphäre, welche darüber liegt, und wenn er bisweilen in eine noch höhere Region sich zu erheben versucht, so kann und will er darin auch gar nicht lange verweilen. Seine Phantasie kennt weder die tiefinnerliche Glut, noch die Kühnheit geistiger Leidenschaft; sie hat einen unverschiebbaren Mittelpunkt und schafft mit jener gleichmässigen Ruhe, die sich durch nichts stören lässt. Seine geübte und kräftige Hand folgt seiner Phantasie langsam und mit grosser Sicherheit: die ruhig schaffende Kraft verbindet die einzelnen scharf beobachteten Charakterzüge durch das starke schöpferische Empfinden zu wirksamen Gestalten.

Donatello hat einen reichen Vorrat von Eindrücken, die bei gegebener Gelegenheit immer wieder von neuem hervortreten und neue Möglich-

keiten der Charakterbildung offenbaren. Noch in den späteren Jahren arbeitete er an den verschiedensten Aufgaben, und er hat in seinem langen Leben in aller Ruhe eine bedeutende Reihe mannigfachster Bildwerke ausgeführt. Andere Interessen als die seiner Kunst blieben ihm im Grunde fern, dafür aber suchte er das ganze Gebiet der Skulptur von allen Seiten zu durchforschen und deren Aufgaben zu bereichern: sein scharf charakterisierender Meissel gewann dem Sandstein, dem Marmor, der Bronce und der gebrannten Erde eine damals noch unbekannte Ausdrucksfähigkeit ab. Bei ihm ist die Skulptur schon eine vollständig individuelle Kunst, fast ganz losgelöst von ihrer intimen Zusammengehörigkeit mit der Architektur: die statuarisch abgerundete, in sich abgeschlossene Menschengestalt, die Porträtbüste und das lebensgrosse Standbild, welches entweder ein kunstvoll gefaltetes Gewand oder eine geschickt angepasste Rüstung zeigt, wurde die Hauptdomäne seines Schaffens.

In der Darstellung individueller Bildnisse und abgesonderter Gestalten vermochten die geheimsten Neigungen seines künstlerischen Naturells sich stärker kundzugeben, als wie in der Gruppierung ganzer Figurenreihen auf einer bestimmten Fläche. Aber auch in seinen Reliefdarstellungen trägt jede einzelne Gestalt durchgehends den Charakter individuell empfundenen Lebens. Der Schöpfer der Charakterbüsten des Niccolò da Uzzano, des H. Laurentius und der Reiterstatue des Condottiere Erasmo Gattamelata blieb auch in den Reliefscenen, in welchen er im vorgerückten Alter die Wundertaten des

H. Antonius in der Kirche dieses Heiligen in Padua ausführte, seinem Temperamente treu.

In seiner ganzen Künstlerart lag von Anfang an eine eigentümliche Mischung von stark ausgeprägter Wirklichkeitstreue und einem entwickelten Formensinn: bald überwog bei ihm ein eindringliches Empfinden für das Charakteristische, wie in den Holzstatuen der H. Magdalena und des Johannes des Täufers, wie auch in seiner Auffassung des gekreuzigten Christus und der Grablegung; bald wieder die massvolle Kraft harmonischer Gestaltung in seinem H. Georg oder in der Broncestatue des jugendlichen David. In den verschiedenen Schaffensperioden trafen bei ihm die zwei Seiten seines künstlerischen Naturells immer wieder zusammen, wenn er auch in gewissen Zeiträumen vielleicht mehr Werke hervorbrachte, in welchen sich der Sinn für das Charakteristische, und in anderen — mehr solche, in denen sich ein schöner Formensinn stärker kundgibt. Aber selbst sein Formensinn verrät eine gewisse Urwüchsigkeit seines Temperamentes: wie verschieden ist der Künstlercharakter Donatellos von dem des Luca della Robbia, seines liebenswürdigen Zeitgenossen; man sehe nur die reizenden musizierenden Knaben auf der Cantoria des Luca della Robbia in Florenz und Donatellos Putten und Engel auf seiner Cantoria in Florenz und Kanzel in Prato: bei Donatello sind die Gestalten keineswegs so schön und sorgfältig ausgeführt, wie bei Luca, aber er hat die spröde Innigkeit des Kindes mit grösserer Wahrheit empfunden und unmittelbarer zum Ausdruck gebracht.

III. Wie in seinem Künstlertemperament, so

finden sich auch Herbe und Milde, männliche Offenheit und spröde Zurückhaltung in seinem Charakter. Sein Leben verfloss ruhig: er ging ganz in seiner Arbeit auf und stellte keine grossen Anforderungen an die Menschen. Lange Jahre hindurch wohnte er in Florenz zusammen mit seiner Mutter, seiner älteren Schwester und deren Sohne. In Cosimo de'Medici fand er einen Freund und Bewunderer seiner Kunst und muss auch hie und da in dem Gelehrtenkreise, der sich um denselben versammelte, verkehrt haben. Von Cosimo erhielt er auch verschiedene Aufträge und führte für ihn Skulpturarbeiten aus: die Portale in der Sakristei der Kirche S. Lorenzo, das Grabdenkmal des Papstes Johannes XXIII., die Büste des H. Laurentius, die Gruppe Judith.

Seiner Bedeutung als Künstler war er sich zwar vollauf bewusst, aber jede Schaustellung und Selbstgefälligkeit war seinem einfachen und biedern Wesen zuwider. Er soll einmal eine Büste für einen genuesischen Kaufmann verfertigt haben, wofür derselbe, wiewohl sie ihm sehr gefiel, doch den verlangten Preis nicht zahlen wollte. Umsonst suchte Cosimo de'Medici zu vermitteln; der Kaufmann bestand immer darauf, für eine Arbeit, auf die der Bildhauer kaum einen Monat verwendet habe, sei der von ihm gebotene Preis mehr als genug. Donatello geriet dadurch in Zorn und zerschlug auf der Stelle sein Werk in Stücke, wobei er sich an den Kaufmann wandte: ‚Du magst dich wohl auf den Handel mit wälschen Bohnen verstehen, nicht aber auf Statuen.' Obschon der reuige Kaufmann jetzt das Doppelte für eine ähnliche Büste zu zahlen sich bereit

erklärte, wollte der Künstler darauf nicht mehr eingehen. In der Lebensbeschreibung des Nanni di Banco erzählt Vasari noch folgende Anekdote: Die Schuhmacherzunft von Florenz war im Begriffe, eine Statue des H. Philipp für eine Nische des Or San Michele bei Donatello zu bestellen. Seine Forderung dafür hielten sie aber für zu hoch und gaben diesen Auftrag dem Nanni di Banco, nicht ohne die Absicht, Donatello dadurch eine Kränkung zuzufügen. Nanni hatte mit den Auftraggebern keinen bestimmten Preis vereinbart, und als seine Statue vollendet war und aufgestellt werden sollte, verlangte er einen noch höheren Preis als anfangs Donatello. Die Zunft beschloss nun, das massgebende Urteil des Donatello anzurufen, wobei sie noch glauben mochten, dieser würde Nannis Arbeit heruntersetzen. Donatello schätzte jedoch die Arbeit des Nanni zu einem noch höhern Preise. Auf die Frage der staunenden Auftraggeber, warum er diese Arbeit noch höher schätze, als seine eigene, die doch zweifelsohne besser ausgefallen wäre, gab er lächelnd zur Antwort: ‚Gerade weil Nanni kein grosser Künstler ist, so kostete ihn das Werk auch mehr Mühe als es mich gekostet hätte, was auch gerechterweise eine höhere Zahlung verdient.'

In seiner Lebensweise und in seiner Kleidung unterschied sich Donatello wenig von seinen Handwerksgesellen; das Kleidungsstück, welches ihm einmal Cosimo de'Medici schenkte, wies er mit dem naiven Bemerken zurück: so was könne er nicht gebrauchen, denn es sei für ihn zu fein. Das Gut, welches ihm Piero, der Sohn des Cosimo, zum Geschenk machte, damit er ein sorgloses Alter habe, gab er

bald darauf wieder zurück, weil er sich an alle Beschwerlichkeiten, die mit der Verwaltung des Eigentums verbunden waren, gar nicht gewöhnen konnte. Er sorgte für seine ältere Schwester und ihren Sohn und zeigte immer grosse Bereitwilligkeit, seine Freunde und Schüler zu unterstützen. Pomponius Gauricus erzählt, Donatello habe die Gewohnheit gehabt, sein Geld in einem offenen Korbe aufzubewahren, welcher mit einem Stricke an die Zimmerdecke angebunden war, so dass jeder seiner Schüler und Bekannten nach eigenem Gutdünken aus demselben schöpfen konnte.

Für sich selbst brauchte er stets äusserst wenig: er hatte bereits manches bedeutende Werk geschaffen, aber in seinen äusseren Verhältnissen blieb er noch immer anspruchslos und bescheiden. Obgleich ihm seine Werke oftmals reichen Lohn eintrugen, so war er doch sein Leben lang nicht nur weit davon entfernt, seine Einkünfte in nutzbringender Weise anzulegen, sondern überhaupt einen Notpfennig aufzusparen. Er pflegte zu sagen, er mache sich über das, was er schulde, ebenso wenig Sorgen, wie über das Geld, welches man ihm schulde. In vorgerücktem Alter schaffte er sich für eine geringe Kaufsumme ein Häuschen und einen Garten in der Nähe von Prato an. Seine Verwandten kamen zu ihm und baten ihn, er möge in seinem Testamente ihnen dieses Eigentum verschreiben, worauf er ihnen zur Antwort gab, seinem Gefühle nach besitze der Bauer, der jetzt das Häuschen bewohne und den Garten seit vielen Jahren gepflegt habe, mehr Recht darauf als sie.

Sandro Botticelli

I. In Botticellis künstlerischem Schaffen liegt eine Sehnsucht, die über die Grenzen der Wirklichkeit hinausführt und daneben nicht selten ein ausgesprochenes Wirklichkeitsgefühl. Der eigentümliche Zug seines Empfindens verleiht allen seinen Werken ein ganz besonderes Gepräge: es lagert über ihnen etwas, wie ein zum Teil ausgesprochenes, zum Teil zurückgehaltenes Seelengeheimnis. In den unregelmässigen, ovalen und spitzen Gesichtern seiner Frauentypen liegt eine ergreifende Schwermut. Den Zug fein empfundener Melancholie vermag er selbst dort nicht zu verleugnen, wo er den Lebensdrang des erwachenden Frühlings in einem verschlungenen Reigen eigenartig gezeichneter Mädchen und Jünglinge zur Darstellung bringt. Dem Ausdrucke des Auges, dem halb starren, halb bewegten und in Sehnsucht fragenden Blicke seiner männlichen und vorzugsweise seiner weiblichen Gestalten wohnt ein seltsamer, intimer Reiz inne.

Obschon die Beobachtungsgabe Botticellis wie die der meisten Künstler des Quattrocento oftmals einen stark realistischen Zug hat, so mischt sich doch bei ihm überall in den physiognomischen

Ausdruck etwas Seelisches und Zartes. Schmerz und Lust fliessen bei ihm beide unvermerkt ineinander und ergeben ein fein nüanciertes Empfinden: weder ist bei ihm die Lust übersprudelnd und resolut, noch hat sein Schmerz den Stachel der Konsequenz. Eine eigentümlich komplizierte Anmut umfliesst die Gesichtszüge seiner Madonnengestalten. Der Reiz seiner Frauenköpfe liegt nicht in feiner Zeichnung und leuchtender Farbe, nicht in ausgereifter Weiblichkeit, sondern gerade in der Schüchternheit ihrer ganzen Haltung, und besonders im durchgeistigten Ausdruck des Auges; auf ihrem Antlitz ruht, wie hinter einem verhüllenden Schleier, eine zurückgehaltene Wehmut. Seine Männergestalten sind häufig ganz der Wirklichkeit abgelauscht und haben bisweilen sogar etwas Trockenes oder Verschlafenes, und doch nimmt ihnen ein einziger Zug inniger Sehnsucht den Charakter gewöhnlicher Realität: wenn sie auch in der untern Lebenssphäre verweilen, so ist es doch, als ob sie von einem andern, bessern und befriedigenden Dasein in der Ferne träumten.

Der Mensch in seiner Isoliertheit, in seinem stillen Leiden, in seinem ungestillten Verlangen und sehnsüchtigen Fragen findet in Botticellis Empfinden einen reinen Widerhall und eine intime Sympathie. Botticellis Menschen verlangen von der Natur mehr als sie vielleicht überhaupt zu gewähren vermag. Sie tragen ihre eigene Seele in die Natur hinein, ohne sich dessen immer bewusst zu werden. Daher stehen sie der Natur gegenüber mit einer zur Hälfte ausgesprochenen Frage ihres Innern und

warten, ob die Natur ihr Fragen auch beantworten wird.

II. Botticellis Temperamente ist weder ungestüme Kraft, noch leidenschaftlicher Drang eigen. Die Freuden und Leiden, die Gegensätze und das Schwanken in der Mittelsphäre zwischen hoch und nieder teilt er ganz mit dem modernen Menschen. Er kennt nicht die ungebrochenen Umrisse abgeschlossener und fester Seelen, dafür aber nur desto genauer die warmen Töne stimmungsvollen Empfindens. Seine Phantasie sucht sich den verschiedensten Motiven, sei es religiöser, sei es weltlicher Art, anzupassen, aber der Gegenstand ist ihm dabei in Wirklichkeit nur das Medium, durch welches seine persönliche Eigenart hervortreten soll. In seinen mythologischen Bildern und Allegorien bleibt seine malerische Sprache dieselbe wie in seinen Madonnengestalten.

Überall, in seinen Allegorien, in seinen Madonnengemälden, oder bei der Darstellung eines individuellen Charakterkopfes, herrscht bei ihm die innerliche Phantasie eines Poeten ebenso stark wie die mehr konkrete eines bildenden Künstlers. Daher üben seine Gemälde, ohne dass ihnen grosse Wirkungen der rein malerischen Technik eigen wären, durch das intensive Innenleben, das sich darin ausspricht, eine stärkere Anziehungskraft aus, als manches technisch weit vollkommenere Werk der Malerei. Der Zauber liegt hier im tiefen Empfinden, von welchem die Darstellung getragen ist. Mögen in seinen Madonnengemälden die physiognomischen Züge der Jungfrau und der Engel sich fast stets

gleichen, so ist doch die Wirkung dabei in jedem durch die sich erneuernde Stimmung, in welcher Botticelli es ausführte, immer wieder eine andere.

Botticelli ist kein Historienmaler; er kennt auch nicht die dramatische Gruppierung ganzer Reihen von Gestalten. Er empfindet vorwiegend das Individuelle, und in seinen Porträts mehr die verborgene Seelenstimmung als die tätige Energie. Auch wo er einen männlichen Charakter am ergreifendsten schildert, geschieht es durch den Ausdruck seelischen Lebens, wie im H. Augustinus auf dem kleinen Frescogemälde in der florentinischen Kirche Ognissanti. Man vergleiche damit den H. Hieronymus des Ghirlandajo in derselben Kirche, und man wird gewahr werden, wodurch sich zwei Eigenarten unterscheiden: die malerisch-psychische des einen und die mehr auf die Aussenseite des Lebens gerichtete des andern.

III. Wie nur wenige bildende Künstler des Quattrocento war Botticelli den geheimen Einflüsterungen der Poesie zugänglich. Als etwa Siebenundzwanzigjähriger entwarf er für den Dichter Matteo Palmieri in Florenz nach dessen Angaben und unter dem Einfluss seines eigenen Studiums der Göttlichen Komödie eine Himmelfahrt Mariä nebst Gestalten der Patriarchen, Propheten, Apostel, Evangelisten und Heiligen. Da die Auffassung darin zum Teil an die Lehre des Origenes erinnerte, so wurde das Gemälde, welches in die Kirche S. Pier Maggiore in Florenz gekommen war, für ketzerisch befunden. Für eine vornehme florentiner Familie zeichnete er in vier Bildern Gestalten aus Boccaccios Novelle

Nastagio degli Onesti aus dem Decamerone. In dieser Art von Darstellungen war er Vorgänger des Giorgione. Er fühlte sich zu den bedeutenden Werken der Dichtung und der Philosophie hingezogen, war ein aufrichtiger Verehrer Dantes und illustrierte in origineller Weise die Göttliche Komödie.

Seiner Natur nach war er ein echter Florentiner, der neben einem Hange zur Grübelei auch eine Neigung zu Spässen hatte. Er lebte ganz der Kunst und der Unterstützung jüngerer Talente. Als ihn Tommaso Soderini einmal dazu anhalten wollte, zu heiraten, sagte Botticelli: ‚Dieserwegen will ich euch nur erzählen, was mir neulich passiert ist; mir träumte, ich hätte ein Weib genommen; mein Schrecken darüber war nun so gross, dass ich erwachte, und aus Furcht, wieder einzuschlafen und weiter davon zu träumen, stand ich auf und rannte wie ein Narr in den Strassen von Florenz herum.'

Er kannte weder Ehrgeiz noch Erwerbslust; in seinem Charakter lag vielmehr eine grosse Sorglosigkeit. Zur Zeit, wo er in Rom unter Papst Sixtus IV. die Arbeiten in der Sixtinischen Kapelle zu beaufsichtigen hatte und selbst darin Frescogemälde ausführte, soll er die reiche Belohnung, welche ihm dafür zuteil wurde, planlos ausgegeben haben.

Von grosser Wirkung auf die Seelenstimmungen in der letzten Periode seines Lebens war die flammende Beredsamkeit Savonarolas. Wie Botticellis Bruder Simone Filipepi in seiner Chronik erzählt, bezeugte Botticelli nach dem Tode Savonarolas dessen Gegnern gegenüber seine ausgesprochene

Anhänglichkeit an den Mönch von San Marco. Der Einfluss des Predigers hatte ihn jedoch keineswegs dahin geführt, der Kunst ganz zu entsagen, wenn auch die Werke aus seiner letzten Lebensperiode einen mehr mystischen Charakter tragen, wie z. B. die Natività in der Londoner Nationalgalerie, deren unterer Teil und deren Inschrift sich auf das Martyrium Savonarolas bezieht.

Botticellis Naturell war ganz das eines echten Künstlers: Hell und Dunkel, Leichtlebigkeit und schwermütiger Ernst fanden sich darin zusammen. Was er erlebt und innerlich erfahren hat, spricht sich in seinen Werken noch deutlicher als in seinem Lebensgange aus.

Andrea Mantegna

I. Was seine Zeitgenossen an Mantegna aufs höchste bewunderten, war sein technisches Können und seine Fähigkeit, antike Formen nachzubilden; für uns aber liegt seine Bedeutung in der Grösse seines Künstlernaturells, in der Kraft seiner ganzen Persönlichkeit. Selbst wo er sich an antike Formen hält, kommt sein durchaus persönliches Empfinden in der strengen und festen Durchbildung der antiken Vorlagen immer wieder zum Vorschein.

Seiner Phantasie war das scharfe und plastische Erfassen des Bildhauers eigen. Die wuchtige Kraft, mit welcher er die markanten Charakterzüge einer Gestalt hervorhebt, trägt etwas von der Festigkeit und Markigkeit, die auch in seinem Naturell gelegen haben muss. Die Welt spiegelte sich in seinem Innern nicht als fortwährender Wechsel malerischer Stimmungen, sondern als eindringliche Zeichnung der scharfen Grenzen, welche die Natur zwischen ihren einzelnen Wesen zieht. Er kannte nicht das Aufgehen des Menschen in der Aussenwelt: dieser hält bei ihm nicht intime Zwiesprache mit der Natur, sondern steht ihr als eine eigene Welt scharf umrissen gegenüber. In der Art, wie Mantegna einen

Charakter in den prägnantesten Zügen zu erfassen und hinzustellen pflegt, spricht sich eine eigentümliche Zusammensetzung des Malerischen mit dem Plastischen aus. Seine Phantasie verarbeitet die Eindrücke des bewegten Lebens ohne jede Voreingenommenheit, aus einem starken Wirklichkeitsgefühle, aber sie hebt dabei die wichtigsten Züge mit kräftigem Nachdruck hervor und legt auf das Individuelle einen scharfen Accent tief empfundener Wahrheit. Jede einzelne seiner Gestalten wirkt durch die eindringliche Durchbildung der Physiognomie wie ein meisterhaft ausgeführtes Skulpturwerk. Den Gestalten auf seinen Fresken ist fast immer die Wirkung von lebendigen Menschen eigen, nicht nur da, wo er Zeitgenossen porträtiert, wie in der Camera degli Sposi im Schlosse zu Mantua, sondern auch wenn er eine Handlung ferner Zeiten darstellt, wie in der Kapelle der Eremitani zu Padua auf seinen Fresken aus dem Leben des H. Jakobus und des H. Christoph. Auf Grund eingehenden Beobachtens antiker Medaillen und Basreliefs versetzt er sich in alte Römer und stellt sie mit einer solchen plastischen Wahrheit dar, als wenn er unter ihnen als Zeitgenosse lebte.

II. Mantegnas malerisch-plastischer Sinn geht vorzugsweise dahin, entweder den Charakter eines Menschen objektiv darzustellen, oder gewisse innere Vorgänge aus einem intensiven Mitempfinden mit dem Menschen in der Gesichtsbildung zum Ausdruck zu bringen. Seine Gestaltung bleibt aber immer mehr eine Charakterisierung, als eine malerische Seelenschilderung. Oft ist es, als ob die Menschen in

seinen Werken auf eine Bühne gestellt würden, um in einem kleinen Raume ein ganzes Lebensdrama abzuwickeln. Mit täuschender Wahrheit, als wenn es Lebenswirklichkeit wäre, hebt sich dann jede Figur von einem sorgfältig gearbeiteten Hintergrunde ab, welcher mit Triumphbogen, Palästen, Häusern und Landschaften gefüllt ist; jedes Detail der Architektur wird dann mit peinlichster Genauigkeit und sichtlicher Freude an perspektivischer Darstellung scharf ausgeführt. Zwischen den einzelnen Charakteren und ihrer Umgebung besteht hier kein intimer Zusammenhang: die Aussenwelt interessiert Mantegna immer nur als Staffage.

Gleichwie er den Menschen abgeschlossen und plastisch erfasst, so stellt er auch die Gegenstände der Aussenwelt hin, jeden mit scharfer Klarheit. Nicht eine Atmosphäre koloristischer Stimmung umgibt seine Gestalten, sondern eine klare, aber nicht selten auch warme Luft. Es kommt von Mantegnas Temperamente her: er muss alles im Leben kräftig absondern.

In seinem starken und schwerblütigen Naturell liegt neben einem eindringlichen Intellekte ein leidenschaftlicher Wille, und seine Phantasie bleibt dem zarten Helldunkel, in welchem die Natur zu dem rein malerischen Empfinden spricht, ganz fern. Mit derselben Genauigkeit, wie er den Charakter eines Menschen erfasst, stellt er auch einen Hund oder ein Pferd als scharf individualisiertes Wesen hin. Selbst die Landschaft wirkt bei ihm nicht so sehr durch die malerische Stimmung als durch die persönliche Eigenart, womit er ihr gegen-

übersteht: auch hier scharfe Linienführung, prägnante Absonderung jedes Felsens und jeder Wolke. Auf seiner Tafel der Kreuzigung äussert sich der eindringlich charakterisierte Seelenschmerz angesichts einer plastisch geschilderten Landschaft, die in ihrem Aufbau aufeinander geschichteter kahler Felsen einen tiefen Eindruck von Abgeschlossenheit hinterlässt: mit energischer Bestimmtheit sind hier verschieden geartete Menschen in die Nähe der hoch empor ragenden Kreuze hingestellt.

Überall sucht er mit Vorliebe scharf ausgesprochene Gegensätze auf. Stellt er die Aussenwelt bisweilen in ihrer ganzen unerbittlichen Teilnahmslosigkeit dar, so erfasst er dagegen den Schmerz der edel und fein gesinnten Menschen tief und innig. In seinem eigenen Naturell lag grosse Wahrheitsliebe; Eindrücke und Erfahrungen des Lebens gruben in sein Inneres unauslöschliche Spuren und hinterliessen in ihm ein gewisses Misstrauen gegen die Natur und die Menschen. Die Gegensätze und Widersprüche, die er mit seinem klaren Intellekte genau schaute, wollten in seinem Empfinden sich nicht so leicht in etwas Höheres auflösen. Er sah daher oft die Natur mit einem unerbittlichen Ernst an, und die lichten und zarten Seiten entschwanden seinem Auge vor den charakteristischen Gegensätzen, welche ihm überall entgegentraten; seine Phantasie verschärfte noch dieselben, so dass er allem, was er schaute, etwas von seinem eigenen tiefen Ernste mitteilte.

Das menschliche Leiden war ihm innerlich verwandter als die Lebenslust. Selbst dort, wo Man-

tegna, wie in seinem Parnass, die klassische Schönheit mit massvoller Ruhe empfindet, hinterlässt er immer noch eine gewisse Strenge des Eindruckes zurück; man sieht sogleich: das Gefällige, die heitere Grazie, die ungewollt sich mitteilende Zartheit ist nicht sein Lebenselement. Für den tiefen Gegensatz zwischen den edelsten Menschen, welche leiden müssen, und den gemeinern Naturen, die am Leiden jener schuld sind, findet er in seinem Innern keine Lösung: das Hohe und Edle stellt er vorwiegend mit dem Ausdrucke des tiefsten Schmerzes dar. Er gewährt keinen Ausblick in eine höhere, lichtvollere Region, in welcher der Gesinnungsadel seine eigene Genugtuung findet. Dagegen verleiht er der Selbstzufriedenheit, dem Hasse, der Herzlosigkeit und Gleichgültigkeit der niederen Lebensmächte einen dramatischen und ergreifenden Charakter. Daher wirken oft seine Gestalten wie in einer Tragödie, in welcher verschieden veranlagte Naturen aus einer tieferen Notwendigkeit heraus sich gegenseitig abstossen oder vernichten. Den tragischen Seiten des Evangeliums wandte er sich mit besonderer Vorliebe zu: der Geisselung Christi, der Kreuzigung und Grablegung. Hier ist seine Phantasie immer zu Hause, hier ist sie erfinderisch in der Charakterisierung des Schmerzes und in der Darstellung des Gegensatzes zwischen dem Erhabenen und Niederen. Auch solche Motive, wie die Darstellung im Tempel oder die H. Jungfrau mit dem Kinde, nehmen in seiner Wiedergabe unwillkürlich einen herben Ernst und oft auch einen düstern Glanz an. Durch die ganze Lebensgeschichte des Erlösers wird Mantegna

von dessen tragischem Ende verfolgt: mag das Christkind in einer Landschaft einen Lobgesang anstimmen, so spricht doch auch hier eine ergreifende Traurigkeit nicht nur aus den Gesichtszügen der tiefbekümmerten Mutter, sondern auch aus der Unschuld des seine Zukunft gleichsam vorahnenden Kindes. Die Menschen, die er schildert, von den Aposteln und Heiligen bis zum Erlöser, vermag er nicht in einem verklärenden Lichte zu zeigen, denn seinem intensiven Mitgefühl mit der Kreatur ging die Naivetät und Glaubensfreudigkeit einfacher Seelen ab.

In der zweiten Hälfte seines Lebens machte sich bei Mantegna neben der Schärfe des Stiles und seiner Liebe zur Antike ein warmes, bisweilen tief mystisches Empfinden geltend. Auf einem seiner Gemälde, das den H. Sebastian darstellt, stehen die für Mantegna charakteristischen Worte: Nur das Göttliche ist von Bestand, alles andere ist Dunst — *Nil nisi divinum stabile est, cetera fumus.*

III. Neben seinen künstlerischen hatte Mantegna auch noch andere geistige Interessen. Aus Florenz schrieb einmal ein Zeitgenosse an den Marchese Lodovico: ‚Ich habe die Überzeugung gewonnen, dass Andrea nicht nur in der Malerei, sondern auch in verschiedenen andern Dingen einen ausgezeichneten Geist und vollendete Einsicht besitzt.‘ Felice Feliciano, der ihm seine *Iscrizioni Veronesi* gewidmet hatte, nannte Mantegna den Fürsten der Maler; Giovanni Santi, der Vater Rafaels, preist in seiner gereimten Chronik *l'alto ingegno e chiar de Andrea Mantegna,* und andere, wie der Humanist Battista

Mantovano, sprechen von ihm als von dem Ruhme des Jahrhunderts. In einem Briefe des Marchese Francesco von Mantua an den Papst Innocenz VIII. wird Mantegna als ein Maler bezeichnet, dem die damalige Zeit keinen ebenbürtigen an die Seite zu stellen habe, und auch der Papst Innocenz bedankt sich bei dem Marchese, dass er ihm seine Bitte gewährt und ihm diesen grossen Künstler gesandt habe.

‚Ew. Hoheit weiss, glaube ich,‘ heisst es in einem Briefe Mantegnas an den Marchese Francesco, ‚dass wer in unserer Zeit etwas Stolz hat, nicht recht gut bestehen kann. Den Sieg tragen die Schlechten davon: *quoniam virtuti semper adversatur ignorantia.*‘ Sein stolzes Wesen verwickelte ihn manchmal in kleine Streitigkeiten mit seinen Nachbarn: über diese führte er beim Landgrafen Klage, dass sie ihn in der Arbeit stören und ihm auch sonst Schaden zufügen.

Für die Gonzaga arbeitete er gern, selbst rein dekorative Aufträge ziemlich untergeordneter Art führte er für sie bereitwillig aus. Sonst aber zeigte er in Bezug auf die ihm angetragenen Bestellungen grosse Sprödigkeit. Als die Herzogin von Mailand ihn veranlassen wollte, ihr Porträt nach einer Vorlage zu malen, wies er dies entschieden von sich ab. Der Marchese schrieb auch aus diesem Anlass an die Herzogin, alle diese berühmten Künstler hätten ihre besonderen Launen und man müsse dem auch Rechnung tragen.

In seiner letzten Lebenszeit hatte Mantegna manchen Verdruss durch einen seiner Söhne, der sich die Ungnade des Marchese zugezogen hatte

und desshalb Mantua verlassen musste. Ganz verstört und mit Tränen in den Augen kam der alte Mann zu Isabella d'Este und bat sie, seinem Sohne die Erlaubnis zur Rückkehr zu erwirken. Kurz vor seinem Lebensende geriet Mantegna in grosse Not, ‚die uns zu so manchem zwingt', so dass er eine Lieblingsantike für hundert Dukaten der Isabella d'Este zum Kaufe anbot. Als er sich von der ihm so teuren antiken Büste trennen musste, schrieb der Vermittler der Isabella d'Este an dieselbe: ‚Er hat sie mir mit grosser Feierlichkeit übergeben und aufs eindringlichste empfohlen, dafür Sorge zu tragen, nicht ohne seine Eifersucht dabei deutlich zu zeigen, so dass ich fast sicher bin, er wird diesen Verlust kaum überleben.'

Luca Signorelli

I. Am 5. April 1499 erschien Luca Signorelli in der Versammlung der Opera del Duomo von Orvieto und bot sich an, die etwa fünfzig Jahre zuvor von Beato Angelico unvollendet gelassene Decke der Kapelle di S. Brizio auszumalen. Signorelli, der damals seinem sechzigsten Jahre nahe war, hatte bereits einen gewissen Ruf, nicht nur in seiner Vaterstadt Cortona, sondern auch in andern Städten Italiens. Nicht immer war er in seinen Werken von höhern künstlerischen Absichten ausgegangen. Wo er aber dagegen *con amore* arbeitete, hatte er immer die Begabung eines echten Meisters gezeigt.

Seine Freskogemälde in der Cappella Nuova zu Orvieto sind der grösste Ausdruck seiner künstlerischen Persönlichkeit, denn hier bot sich ihm ein geeigneter Stoff dar, an welchem seine urwüchsige Kraft sich in vollem Masse betätigen konnte. Allen diesen Gestalten der Verdammten und der Seligen, der Teufel und Engel, der untern und obern Welt ist Bewegung und zugleich plastische Klarheit eigen. Die Gerippe, die zum Leben erwachen, der Kampf der Dämonen mit ihren Opfern, das kühne Herunterschweben des Teufels mit einem Weibe auf dem Rücken, der Sturz des Antichrist und die

untergehende Welt — das alles hat dramatische Wirkung. Die Neigung zum Grossartigen und Titanenhaften äussert sich bei Signorelli nicht so sehr in der Art, wie er jede einzelne seiner Gestalten erfasst, als darin, wie er sie in seinen Fresken zur Erzielung einer grossen Gesamtwirkung gruppiert. Es ist ein Drama, welches zuerst zwar nur auf äussere Bewegung hinwirkt, aber dann durch das plastische Spiel der Muskelbewegungen auch den Eindruck innerer Handlung hervorruft.

Das Naturell Signorellis spricht sich in diesen seinen Fresken so klar aus, wie sonst in keinem anderen seiner Werke: kein weiter Ausblick auf das Höchste, aber ein angeborener Sinn für Körperbewegungen und die Fähigkeit, den Lebenskampf durch die Phantasie hindurch zu schauen und wiederzugeben. Die Energie und Festigkeit darin weisen auf eine starke und abgeschlossene Eigenart des Temperamentes hin. Zu der plastischen Kraft, mit welcher hier der Schmerz und der Schrecken dargestellt sind, gesellt sich keine tiefe Teilnahme des Empfindens, aber der Ausführung selbst ist ein kühner Zug eigen. Es liegt etwas Resolutes darin, wie er seinen Stoff bemeistert und über seine Gestalten herrscht. Den menschlichen Körper darzustellen, das ist ihm eine Aufgabe, welcher er sich augenscheinlich mit ganz besonderer Vorliebe zuwendet, und dem ganzen Stoff, aus welchem sich das Drama seiner Fresken aufbaut, steht er ersichtlich ganz unvoreingenommen gegenüber: dies kommt vom stark ausgeprägten intellektuellen Zuge seines Temperamentes.

Sein Naturell kannte keine inneren Konflikte, denn dazu war es zu abgeschlossen und gleichmässig: es muss ihm eine Klarheit eigen gewesen sein, die von keinen trübenden Regungen gestört ward; das Leben muss seinem hellen, oft kalten Blicke als etwas sich dargeboten haben, das ihn zu keinen Fragen und keinen Zweifeln veranlassen konnte. Er wird von seiner Phantasie selten hingerissen und scheint selbst während der Ausführung noch eine kühle Übersicht über das, was er darstellt, zu behalten. Aber in seinem Temperamente und in seiner Phantasie muss eine grosse Bewegungskraft gelegen haben. Daher spricht sich in seinen Werken sowohl Leidenschaft als Kälte aus. Seinem künstlerischen Empfinden entströmt nichts Hinreissendes und Ergreifendes. Es ist, als ob Signorelli an einer gewissen Grenze stehen bliebe, die sein Naturell nicht zu überschreiten vermag. Es ist keine tiefe Glut, aus der heraus die Gestalten seiner Fresken erschaffen sind, wohl aber die Leidenschaft eines Menschen von kräftigen und hellen Sinnen.

II. Die eigentliche Vision seiner Phantasie ist eine vorwiegend plastische. Bei der Behandlung des Nackten liebt er es, mehr die männliche Kraft in der Anspannung der Muskeln, als die zarte Fülle des weiblichen Körpers darzustellen. Etwas Dürres und Knochiges ist neben einer schlanken Elastizität seinen nackten Gestalten eigen. Überall, wo er nur das Nackte anbringen kann, tut er es mit sichtlicher Freude, wie in seinem Pan oder in seinem Madonnenbilde mit den nackten Hirten im Hintergrunde.

Während die Kraft seines Erfassens sich sonst überwiegend in der Haltung des nackten Körpers zeigt, haben doch einige seiner Frauengestalten einen Zug des Charakteristischen. Besonders stark ist seine Charakterzeichnung in seinen Fresken dort, wo er die Wut und den Hohn der Dämonen, die Verzweiflung der Verdammten und die Mischung von Verworfenheit und geheuchelter Menschenliebe des Antichrist darstellt. Er schafft keine Charakterköpfe, wie Mantegna, aber er teilt den Gesichtern oft etwas von schönem Masse mit, so dass deren Wirkung entweder in einer eigenartigen Zusammensetzung von Ruhe und zurückgehaltener Energie besteht, wie dies besonders bei einigen Engeln seiner Freskogemälde hervortritt, oder sie liegt in einer Mischung von Wirklichkeit und Idealisierung.

Vergleicht man die Gestalten auf den Fresken anderer Maler des Quattrocento, beispielsweise die Ghirlandajos, mit denen auf den Fresken Signorellis, so tritt einem nicht nur der Unterschied heterogener Künstlernaturen, sondern ebenso stark eine Verschiedenheit in der ganzen Kunstauffassung entgegen: Signorellis Auge ist schon auf eine plastischere Vereinfachung und daneben auf eine Erhebung der Gestalten in eine über der Wirklichkeit liegende Sphäre gerichtet. Signorelli hat bereits sichtlich den wirksamen Einfluss der bildenden Form der Antike erfahren, und in der Darstellung dramatischer Bewegung ist er der unmittelbare Vorgänger des Michelangelo.

Die Kunst der Blütezeit der Renaissance

I. Im Gesichtskreis des Künstlers der Blütezeit der Renaissance stand nicht mehr die Freude an der neuentdeckten Natur oder die intime Beziehung zu der ihn umgebenden Wirklichkeit. Das Kunstwerk begann ein Werk persönlichen Lebens zu werden. Die Kunst erhöhte jetzt das Dasein, schied alles Nebensächliche aus ihrem Bereiche aus und trug in ihre Gestaltung eine reinere, wenn auch nicht immer intimere, Auffassung hinein. Das künstlerische Schaffen verfolgte grössere Ziele, und die Phantasie entfaltete ihren Flug, unbekümmert um die Wahrheit in den Einzelheiten, freier und kühner als früher. Der Künstler fühlte sich im sichern Besitze einer vervollkommneten und verfeinerten Technik, und suchte jetzt entweder das Schöne, oder das Erhabene zum Ausdruck zu bringen.

Neben der höhern künstlerischen Intuition ging auch ein bewussteres Schaffen auf Grund genauester Kenntnis des menschlichen Körpers und eindringlicher Beobachtung der Naturerscheinungen einher. Schon Leo Battista Alberti hatte bemerkt: ‚Man glaube ja nicht, dass der jemals ein tüchtiger Maler

werden kann, der nicht genau weiss, worauf er ausgeht. Wo man keinen Zielpunkt für den Pfeil hat, spannt man vergebens den Bogen.' Dass der Maler Piero della Francesca Anatomie studierte, konnte noch zu seiner Zeit als etwas Ungewöhnliches erscheinen; jetzt hielt man dies schon für etwas dem Maler und Bildhauer durchaus Notwendiges: man denke an die anhaltenden und tiefen Studien, die Leonardo oder Michelangelo am menschlichen Körper angestellt hatten; der florentiner Maler Il Rosso soll sogar, während er in Città di Castello malte, im Domhofe daselbst Leichname ausgegraben haben, um Studien und Zeichnungen darnach zu machen. Die Kunst selbst und ihre Mittel wurden geprüft, und alle ihre Wirkungen genau überlegt: man vergegenwärtige sich nur die feinen Beobachtungen und Gedanken des Leonardo da Vinci in seinen Aufzeichnungen über die Malerei; auch Michelangelo ging mit der Absicht um, die Ergebnisse seiner anatomischen Studien in einem Buche niederzulegen.

Die Kunst vindicierte sich ihre eigene Wahrheit, die in einem bewussten Korrigieren der Natur bestand. Leonardo da Vinci verlangte von dem Künstler, er solle arbeiten ohne nachzuahmen, damit er ein Sohn und nicht ein Enkel der Natur genannt werden könne; für Michelangelo war es förmlich ein Greuel, etwas nach der Natur zu malen. Die Kunst entdeckte in sich selbst besondere Gesetze, ein höheres und vollkommeneres Naturgebiet. Als ein Franzose aus dem Gefolge des Kardinals und Abtes von S. Denys beim Anblicke der Pietà

des Michelangelo diesen verächtlich fragte, wo er denn eine Mutter gesehen habe, die jünger als ihr Sohn sei, soll der Künstler überlegen zur Antwort gegeben haben: ‚im Paradiese,' denn in der Kunst erblickte er eine Überwindung der Wirklichkeit, eine eigene Welt, die sich über dieser aufbaut. Bei Michelangelo ging diese Auffassung von der Unabhängigkeit künstlerischen Schaffens und dessen Loslösung von der Wirklichkeit so weit, dass er an seinen Grabdenkmälern in der Kapelle der Medici gar keine wirklichen Porträts des Sohnes und des Enkels des Lorenzo de'Medici dargestellt hat, sondern Idealgestalten, in denen zwei Temperamente zum Ausdruck kommen. Und wie bezeichnend ist die Begründung, die er dafür gegeben haben soll: nach tausend Jahren würde ja ohnedies kein Mensch mehr wissen, ob die Statuen porträtähnlich sind oder nicht. Und Rafael bemerkt in einem Briefe an Baldassare Castiglione: er finde in der Wirklichkeit diejenigen Frauengestalten nicht, die seinem innern Auge vorschweben, weshalb er zu einer gewissen Idee seine Zuflucht nehme.

Im Gegensatz zum fortwährenden Kampfe in der Natur, zu der Gebrochenheit der Formen in der Wirklichkeit, zum beständigen unruhigen Wechsel von Licht und Schatten wurde jetzt in der Kunst eine mildernde und verklärende Darstellung angestrebt. Schon Alberti verlangte von der Malerei, dass sie bei aller Treue der Naturbeobachtung ästhetisch wirken solle. Von den Heiligen- und Apostelgestalten des Donatello bemerkte Filarete, ein Apostel dürfe nicht wie ein Fechter aussehen, und

meinte zugleich, jede Gestalt solle im Kostüm ihrer Zeit dargestellt werden, wogegen sich besonders Masolino verfehlt hätte.

In der Blütezeit der Renaissance trennte sich auch die höhere Kunst von der gewerblichen, und jedes einzelne Kunstgebiet bekam einen individuellern und ausgeprägtern Charakter: jede der Künste wollte nur durch die ihr eigenen Mittel wirken, ohne zu denen der andern zu greifen. Während Cennino Cennini in seinem Traktat den Malern nicht genug empfehlen konnte, zur Goldverzierung ihre Zuflucht zu nehmen, wendete man jetzt nur die einfachsten stofflichen Mittel an. Während noch Domenico Ghirlandajo zu sagen pflegte, die Malerei bestehe nur in der Zeichnung, suchte jetzt die Malerei durch Vertiefung ihres Farbengehaltes zu wirken. Wenn Michelangelo in der Ölmalerei eine Kunst für Frauen und Kinder erblicken wollte, so lag die Ursache davon in seinem Streben nach einem grossen und erhabenen Stile. In der Bildhauerkunst trat er gegen jede Verbindung von Bronce und Marmor auf: *dove vanno figure di marmo, non ci vuole essere altra cosa.* Aus demselben Grunde gab man jetzt auch die Polychromie in der Bildhauerkunst auf.

Selbst bei Grabdenkmälern wurde der gotische Stil ganz verlassen. Schon in den Grabdenkmälern des Andrea Sansovino in S. Maria del Popolo in Rom tritt diese Wandlung deutlich hervor, und vollends Michelangelo schlägt in seinem grandiosen Entwurfe zu dem von allen Seiten freistehenden Grabdenkmal des Papstes Julius II. eine ganz neue Richtung ein: die Bildhauerkunst wurde vorwiegend

statuarisch, das Basrelief verschwand mehr und mehr.

Indem man die gewählte charakteristische Begebenheit ihrer nebensächlichen Züge entkleidete, traten nun die Hauptzüge desto deutlicher hervor, um die ganze Aufmerksamkeit des Betrachters in Anspruch zu nehmen: das geschichtliche Motiv verliert die zufällige Hülle der zeitlichen Begebenheit und zeigt in der Darstellung nur seinen ewig gültigen ideellen Gehalt; einige plastisch hervortretende Gestalten repräsentieren ihre ganze Gattung, und ein einziges Geschehnis bringt die ganze Handlung zum Ausdruck. Erst jetzt ging auch die Forderung L. B. Albertis in Erfüllung: ‚Vielleicht wird gerade derjenige, der in seinem Gemälde nach Würde trachtet, einer knappen Anzahl Gestalten den Vorzug geben. Gleichwie den Fürsten ihre Wortknappheit zur Hoheit gereicht, so bringt auch eine gewisse eingeschränkte Zahl Gestalten nicht wenig Würde mit sich.' Leonardo da Vinci tadelt die frühere Gewohnheit der Maler, auf ihren Freskogemälden verschiedene Episoden ohne Übersichtlichkeit nebeneinander anzubringen, eine Anordnung, in welcher der Zuschauer sich nur schwer zurechtfinden könne. Mag Michelangelo die Bemerkung in den Gesprächen des Francisco de Hollanda wirklich gemacht haben oder nicht, jedenfalls ist sie ganz im Geiste des Schöpfers der Propheten und Sibyllen: die niederländische Malerei begehe den Fehler, zu viele Gegenstände zu gleicher Zeit zu behandeln, von denen jeder für sich schon ein ganzes Gemälde abgeben könnte.

II. Die Symbolisierung des ideellen Lebensgehaltes brachte nicht nur eine Übersichtlichkeit, sondern auch eine bis dahin nicht bekannte Reinheit und Verklärung des dargestellten Stoffes mit sich. Die Gestalten der Evangelien, die Geburt Christi, die Heimsuchung Mariä, die ganze Lebensgeschichte des Heilandes wurden, im Gegensatze zu der frühern Darstellung, nicht mehr dem Buchstaben der Erzählung und auch nicht der natürlichen Wahrheit des Vorganges gemäss erfasst, sondern nur in den grossen plastischen Umrissen. Das Symbolische des menschlichen Daseins trat zwar nicht mit der frühern Innigkeit, wohl aber oftmals mit weit mehr Grösse und Erhabenheit hervor: Christus ist hier nicht mehr der ans Kreuz genagelte Bauer, wie Brunellesco in Gegenwart Donatellos das von diesem gefertigte Kruzifix gekennzeichnet haben soll; Johannes der Täufer nicht mehr der abgezehrte Asket mit zerzaustem Haar und struppigem Barte; Maria nicht mehr das unbeholfene Weib aus dem Volke, und die auf die Erde gesandten Engel bekunden ihren himmlischen Ursprung nicht mehr einzig und allein in den ihnen zugeteilten Flügeln, wie selbst noch bei Botticelli.

Bei der neuen Kunstauffassung wich aber zugleich die frühere Scheu vor dem Übertreten überlieferter Formen einer Freiheit der Auffassung, die oft alle Schranken der Ehrfurcht vor der religiösen Vorstellung durchbrach. So konnte Michelangelo den auferstandenen Christus in vollständiger Nacktheit wiedergeben. Die heilige Jungfrau wird zum Symbol einfacher Mutterliebe, wie in den meisten Madonnengemälden Rafaels. Das Antlitz der Maria

trägt oft nur die Züge weiblicher Schönheit, wie in den Gemälden Tizians und anderer Venetianer. Das Schöne verdrängte oft das innig und erhaben Empfundene, das künstlerische Ziel wurde über alles intime Empfinden gestellt, die Erzählung des Evangeliums nur als Gefäss betrachtet, aus dem jeder seine eigene Auffassung des Schönen schöpfte. Dem Künstler kam es bei seiner Darstellung oft gar nicht mehr auf das innere Erlebnis, sondern nur auf den Vorgang seiner Phantasie an, auf den Wunsch, eine ästhetisch vollkommene und malerisch tadellose Gestalt hervorzubringen. Die Nichtachtung der evangelischen Ereignisse ging jetzt oft bis zur Entstellung der in den Evangelien erzählten Tatsachen oder bis zur willkürlichen Verlegung der Lokalität, so wenn Rafael auf einem seiner Madonnengemälde dem Christkind und dem kleinen Johannes dem Täufer noch Johannes den Evangelisten zugesellt, wiewohl dieser, um sieben Jahre jünger, zur Zeit, welche das Bild darstellt, noch gar nicht geboren war; oder wenn der Venetianer Bonifazio als Hintergrund der Verkündigung Mariä den Markusplatz von Venedig wählt. Zwar hatten auch die frühern Maler oft die Gestalten von Heiligen aus dem Mittelalter und nicht selten die des Donators und seiner Familie in die Darstellung evangelischer Ereignisse eingeführt, aber sie wiesen doch denselben stets nur die Stellung von Zuschauern an oder sie dachten sich das dargestellte Ereignis als eine Vision dieser Heiligen.

War nun der Künstler eine grosse Persönlichkeit, bewegte er sich, wie Michelangelo, in einer

Welt des Erhabenen, oder waren für ihn, wie für Leonardo, die intimsten psychischen Reize eine wahre innere Erfahrung, oder war sein Inneres, wie bei Rafael, ganz von Bildern reinster Schönheit ausgefüllt, so brachte er unnachahmliche Werke hervor, aus welchen eine persönliche Grösse spricht; sonst aber gewann zwar die Darstellung selbst bei den weniger begabten Künstlern an technischer Vollkommenheit und zeigte eine grössere Reinheit des Geschmackes, verlor aber zugleich an intimem Reiz. In der nachrafaelischen Zeit ging die frühere Sorgfalt beim künstlerischen Schaffen nicht selten vollständig verloren, ja, die Schnelligkeit im Arbeiten wurde sogar für eine neue Tugend des Künstlers gehalten, so dass Vasari unter den wichtigsten Merkmalen des Fortschritts in der Kunst gerade den Umstand anführt, dass, während früher auf die Herstellung eines einzigen Gemäldes nicht selten sechs Jahre verwendet wurden, jetzt sechs Gemälde in einem Jahre mit Leichtigkeit fertiggestellt werden könnten. Selbst ein so grosser Baumeister wie Brâmante war oft wenig um die sorgfältige Ausführung seiner Pläne bei dem Umbau von St. Peter bekümmert, denn es war ihm dabei mehr um die Richtigkeit und Schönheit des idealen Entwurfes als um die Solidität des Baues selbst zu tun.

Mit dem wachsenden Ansehen des Künstlers steigerte sich auch dessen Selbstbewusstsein und die Ansicht von der Würde seiner Kunst. Als Leonardo da Vinci einmal die ihm vom Gonfaloniere Piero Soderini ausgesetzte Pension erhob, und der Kassenverwalter ihm einige Düten voll Münze geben wollte,

wies dies der Künstler mit der Bemerkung zurück: *Io non sono dipintore da quattrini* — ich bin kein Pfennigmaler. Und Michelangelo schrieb: ‚Niemals war ich Maler und Bildhauer gleich denen, die ein Geschäft damit treiben — *come chi ne fa bottega*‘: er habe zwar Päpsten gedient, aber nicht aus freien Stücken. Nicht umsonst sagt auch Lattanzio Tolomei in den Gesprächen des Francisco de Hollanda, die tüchtigen Künstler halten sich jetzt für so hochgeboren, dass sie niemanden als ebenbürtig betrachten wollen, und dieser Stolz komme von den ungewöhnlichen Ehrenbezeugungen, die ihnen zuteil werden.

Die Kunst stand in der Blütezeit der Renaissance nicht mehr in enger Berührung mit dem wirklichen Leben, sondern erhob sich hoch darüber. Sie ist daher wesentlich eine Kunst der Persönlichkeit, und darin äussert sich auch ihre wahre Grösse. Aber durch die Höhe der künstlerischen Ziele wurde auch der Abstand zwischen Kunst und Leben so gross, dass dadurch die nahe Beziehung zu den Freuden und Leiden des wirklichen Menschen sich lockern musste.

III. Die Begeisterung für die antiken Werke, die sich damals aller Gebildeten bemächtigt hatte, musste sich notwendig auch der bildenden Kunst mitteilen. Hatten schon die wenigen nackten Statuen, die in der Zeit des Quattrocento bekannt waren, auf den bildenden Künstler ihre Wirkung nicht verfehlen können, so trat jetzt der Künstler an die Antike, von welcher immer mehr Werke von hoher künstlerischer Bedeutung bekannt wurden, mit tieferm Verständnis heran. Dabei handelte es sich nicht mehr um einfache Nachahmung antiker Kunst-

formen, sondern um schöpferische Anregungen. Was Leonardo, Michelangelo und Rafael zur Antike hinzog, war die sich ihnen hier offenbarende neue Kunstauffassung, die lichtvolle Gestaltung der Proportionen, das Gleichgewicht der offen und gross gehaltenen Formen. Die weniger schöpferischen Geister blieben dabei freilich oft mehr oder weniger auf Nachahmung angewiesen, aber auch bei diesen brachte das genaue Studium der antiken Grotesken eine Bereicherung des Schatzes dekorativer Motive mit sich.

Die Behandlung des Nackten wurde, hauptsächlich durch die Wirkung des Beispiels des Michelangelo, eine immer freiere und kühnere. Man ging noch weit über das hinaus, was L. B. Alberti in dieser Beziehung empfohlen hatte, der in seinem Traktat über die Malerei nicht ohne Ängstlichkeit bemerkt: ‚Wo es der Gegenstand mit sich bringt, möge man auch das Nackte und das Halbnackte zu behandeln suchen, wobei man jedoch die Schamhaftigkeit und das Schickliche nicht aus dem Auge lassen soll.‘ Waren noch Botticelli und selbst Signorelli bei ihren nackten Gestalten nicht ohne eine gewisse Ungelenkigkeit vorgegangen, so behandelt Michelangelo den nackten Körper mit unnachahmlicher Virtuosität. Man vergleiche nur seine Statue des David mit den Davidstatuen des Donatello und des Verrocchio: hier bei allem grossen Können doch noch scheue Diskretion in der Behandlung des Nackten, dort rückhaltlose Kühnheit und grosse Energie. Und dann gar das Nackte in seinem Jüngsten Gericht: eine wahre Orgienfeier

virtuoser Kunst; ein neues Erschaffen des menschlichen Körpers im Wetteifer mit der Natur, dem gegenüber selbst das Nackte bei Tizian, trotz des lebensvollern Kolorits, nicht ohne Befangenheit erscheinen muss. In der nachrafaelischen Zeit erreicht schon die Vorliebe der Künstler für das Nackte ihren Höhepunkt. Einige Jahre nach der Vollendung des Jüngsten Gerichtes des Michelangelo bezeichnete Annibale Caro in einem Briefe an Giorgio Vasari die Darstellung einer nackten männlichen und einer nackten weiblichen Gestalt als den bedeutendsten Gegenstand der Malerei. Erst mit dem Kampfe gegen die Renaissance kam der Protest gegen die rückhaltlose Behandlung des Nackten auf, und dieser Protest ist seltsamerweise von dem Freundeskreise Tizians ausgegangen, wobei man auch zum erstenmal Rafael über Michelangelo, den grössten Vertreter der Kunst der Renaissance, erhob.

IV. Indem die Kunst der Renaissance naturnotwendig Selbstzweck wurde, geriet sie auch zugleich in einen gewissen Widerspruch mit der Welt der überkommenen Symbole. Nur bei wenigen Künstlern dieser Epoche deckte sich das innere Empfinden ganz mit dem künstlerischen Ausdruck. Zum tiefsten Kern der Symbole des Evangeliums vorzudringen und deren Sinn ungesucht und rein zu erfassen und darzustellen, das vermochte nur die echte Persönlichkeit: dazu gehörte entweder ein eindringliches Empfinden, ein weiter und tiefer Blick, eine durch innere Kämpfe erworbene Übersicht über die Gegensätze und Triebe des Menschendaseins, oder aber die Naivität reinen künstlerischen Fühlens.

Diejenigen Künstler, denen weder die Naivität und Reinheit des Empfindens, noch eine energische und erhabene Phantasie eigen war, mussten dabei oft in etwas Äusserliches verfallen. Denn die Einheit zwischen Empfinden und Intellekt, die sich in den besten Werken der frühgriechischen oder der mittelalterlichen Kunst ausspricht, musste in der Renaissance erst durch tiefe innere Kämpfe erworben werden. Die wahre Kunst bedarf aber grosser und allgemein verständlicher Symbole, die in keinem Widerspruche zum Empfinden des Künstlers stehen. Eine religiöse Kunst war in vollem Masse schon nicht mehr möglich.

Der Künstler sah sich gezwungen, nach andern Gegenständen auszusehen, die gewissen Seiten seines Empfindens näher standen, und dies waren das reine Landschaftsbild, welches noch Botticelli nicht vollkommen anerkennen wollte, und die Darstellung des individuellen Porträts, welche gerade in der Blütezeit der Renaissance eine ungeahnte Feinheit und Kühnheit des psychologischen Ausdrucks errreichte. Um in Berührung mit den Menschen zu bleiben, stieg die Kunst zu den Bedürfnissen der Gesellschaft herunter. Bei den grossen Künstlern hingegen schlug sie neue und einsame Wege ein. Auf der einen Seite waren es Wege zur Aufrichtigkeit, auf der andern dagegen musste der Künstler gewahr werden, dass ihm jene Einheit zwischen Kunst und Leben abging, aus welcher die grössten Werke in der Blütezeit der griechischen Kunst entsprungen waren.

Leonardo da Vinci

I. Leonardos universelle Fähigkeiten kamen von verschiedenen Seiten her und drangen in die verschiedensten Gebiete der Natur ein. Er kannte keine Arbeitsteilung, keine Beschränkung auf ein einziges Wissensgebiet oder auf eine einzige Kunst: alle Kräfte des Geistes machten sich in ihm mit derselben Stärke geltend und verlangten nach Betätigung. Die Natur trat ihm ungebrochen und klar entgegen: er suchte sie zu ergründen, zu erkennen und auf höhere Gesetze und Zusammenhänge zurückzuführen. Er fand eine besondere Freude daran, dass die Natur nicht offen zu Tage liege und Geheimnisse habe und Rätsel aufgebe, die durch innere Arbeit aufgeklärt und gelöst werden könnten. In ihm selbst lebte ein uneingeschränkter Drang nach natürlicher Wahrheit: diese nennt er die Tochter der Erfahrung. Die geringste Wahrheit erschien ihm als im höchsten Grade wertvoll. Wie fein ist seine Bemerkung über den Wert der Wahrheit: ‚Die Lüge ist so verachtenswert, dass wenn sie selbst Gott preist, sie seiner Gottheit die Würde nimmt; dagegen ist die Wahrheit so herrlich, dass wenn sie selbst die geringfügigsten Dinge lobt,

dieselben durch sie geadelt werden.' Selbst Liebe und Hass wollte er unter Gesetze der Erkenntnis bringen. ‚Arme Sterbliche, öffnet die Augen,' ruft er einmal aus, und ein andermal zeichnet er auf: ‚Über die eigene Vergangenheit muss man sich nichts vorlügen.'

Er trug keine Spaltung in die Natur hinein, denn in ihm selber waren die physischen und geistigen Kräfte in seltenster Weise ausgeglichen. Die Fragen, die seinen Geist beständig wachhielten, raubten ihm nicht die angeborene Ruhe. Sich über die Natur erheben hiess für ihn, die Verkettung von Ursache und Wirkung erforschen und die Natur in sich aufs neue erschafffen. Das Unmögliche muss man nicht wollen, meint er. Was er selbst erkannte, nahm für ihn klare Begriffe, und was er empfand, massvolle Gestalt an. Der Denker und Künstler lebten in ihm miteinander in Frieden und durchdrangen sich öfter nach einem geheimen Gesetze seiner Persönlichkeit: das helle Denken störte ihn in seiner künstlerischen Intuition nicht, und diese musste seinem forschenden Geiste nur zunutze kommen, denn auch in seinem Erkennen strömten ihm die verschiedensten Einfälle in reichster Fülle zu.

II. Leonardo da Vinci zeichnete sich durch grosse Schönheit und Kraft aus. Von Jugend auf zeigte sich in ihm eine tiefe Wissbegierde der ganzen Wirklichkeit gegenüber; er liebte die Tiere, besonders Pferde und Vögel: pflegte er doch auf dem Markte Vögel zu kaufen, um ihnen ihre Freiheit wiederzugeben; einen Zeitgenossen, der in Indien lebte, erinnerte Leonardos Liebe zu den

Tieren an das Mitgefühl, welches die Inder für dieselben haben. Pferde beobachtete er in allen ihren Bewegungen mit grösster Aufmerksamkeit und Pflanzen untersuchte er sorgfältig, um ihre Struktur zu erkennen und nachzuzeichnen.

Eine besondere Anziehungskraft hatte für ihn das menschliche Antlitz in den mannigfachsten Schattierungen von Jugend und Alter. Er kehrte in Wirtshäuser ein, um den Gesichtsausdruck und das Mienenspiel der Gäste aufs genaueste zu beobachten, ja er erlaubte sich hie und da sogar den Spass, Leute aus dem Volke zu sich kommen zu lassen und sie betrunken zu machen, um seine Beobachtungen auch nach dieser Seite hin zu ergänzen. Typen des Schönen sowohl wie des Karikierten interessierten gleichermassen seinen forschenden Geist. Sah er Menschen von auffallenden Gesichtszügen, oder von ungewöhnlicher Haar- und Barttracht, so ging er ihnen nach, um sich ihre Eigentümlichkeiten einzuprägen. Zwischen den einzelnen Erscheinungen der Natur errichtete er keine Scheidewände, denn die Natur erschien ihm als eine lebendige Einheit.

III. Zur Zeit, da er als Jüngling in der Werkstatt des Andrea del Verrocchio arbeitete, wendete sich die Sympathie seines Lehrers und seiner Mitschüler ihm ganz zu. Schon damals teilte sich etwas von seiner Art zu malen manchem der anderen Schüler mit. Ihn selbst aber liess sein starker Wissenstrieb nicht ruhig bei der Malerei verweilen: wissenschaftliche und praktische Pläne bestürmten ihn; bald beschäftigte ihn der Gedanke, Florenz durch einen Kanal mit Pisa zu verbinden, bald wieder

war es der Plan, mit Hilfe von Maschinen das florentiner Baptisterium in seinem Niveau zu erhöhen und dann mit Stufen zu versehen. Da er in Florenz für seine Wirksamkeit keinen günstigen Boden fand, so wandte er sich an den Herzog Lodovico il Moro von Mailand und bot ihm seine Dienste an. Der Brief an den Herzog, worin der junge Leonardo das aufzählt, was er alles zu leisten im stande sei, enthält eine staunenswerte Reihe von Plänen und Erfindungen in Wissen und Kunst. Bei seinem ersten Besuche, den er in seinem einunddreissigsten Lebensjahre am Hofe des Herzogs von Mailand machte, soll er auf einer von ihm selbst verfertigten silbernen Laute gespielt und dazu Lieder improvisiert haben, denn seine Begabung erstreckte sich auch auf Poesie und Musik.

In Mailand entfaltete er viele Jahre hindurch eine reiche und fruchtbare Tätigkeit. Er wusste den Herzog und dessen Hof in hohem Grade für sich einzunehmen. Er war willkommener Gast im Palazzo der Cecilia Gallerani, der Geliebten des Herzogs, und malte ihr Bildnis; auch mit der schönen Caterina di San Selso, der Musikerin, Dichterin und Tänzerin, war er bekannt: sie soll ihm als Modell zu einem Heiligengemälde gedient haben. Hier erwarb er sich auch Schüler, auf die er so wirkte, dass das Gepräge seiner Eigenart in allen ihren Gemälden deutlich und unverkennbar an den Tag tritt.

Während seines Aufenthaltes in Mailand beschäftigte sich Leonardo mit allen möglichen wissenschaftlichen, technischen und künstlerischen

Arbeiten: Regelung der Flüsse, Kanalisation, Erfindung von Kanonen, Festungsbauten, Architektur- und Skulpturarbeiten und Werken der Malerei; selbst zu Hoffestlichkeiten und theatralischen Aufführungen wurde seine Hilfe in Anspruch genommen. Jahrelang arbeitete er an einem kurz darauf von den Franzosen zerstörten Modell für eine Kolossalstatue des Francesco Sforza, welches die ungeteilte Bewunderung der Zeitgenossen hervorrief; während der Jahre, die er hier zubrachte, entstand auch sein Abendmahl und wurde sein Traktat über die Malerei geschrieben.

IV. Leonardo strebte dem Lichte zu. Er liebte das Helle, den Sonnenschein, die durchsichtige Luft, und doch lag in seinem Innern etwas Undurchdingliches und Geheimnisvolles. Auch in seinen Werken herrscht die grösste Klarheit, ein goldiger Glanz ist darüber verbreitet, und doch ist etwas darin verborgen, das wie in der Ferne aufblitzt und sich plötzlich wieder verliert. Aber um die Tiefen seines Geistes lagern keine schweren Schatten: es ist nur das Geheimnis schöpferischer Kraft, welche tief herunterreicht und hie und da, wie alles Geheimnisvolle, beunruhigend zum Lichte dringt. Das Unfassbare muss dabei um so stärker wirken, je heller die Atmosphäre ist, die es umgibt. Klar und unergründlich zugleich, das ist das Rätsel seiner Persönlichkeit: nach aussen fassbar und erkennbar, sichtbar durch die Hülle hindurch, nach innen aber geheimnisvoll. Man gewinnt den Eindruck, dass Leonardo, trotz der eindringlichen Helligkeit seines Intellektes, etwas verschweige, ja, etwas

verschweigen wolle. Obzwar er sich unter die Hofleute mischte, den Hoffestlichkeiten nicht aus dem Wege ging und sich mit den gebildeten Damen der florentiner und mailänder Gesellschaft unterhielt, so liebte er doch auch das tiefe Schweigen der einsamen Stille. In Gesellschaft suchte er sich so wenig wie nur möglich von den andern zu unterscheiden, denn er gab sich nach aussen ungezwungen und ungesucht, und doch verheimlichte er dabei das Wichtigste, was er in seinem Innern trug.

Sein Naturell konnte in keine starken Konflikte mit sich selbst oder mit seinen Mitmenschen geraten: dazu war er zu sicher und zu wenig leidenschaftlich; er kennt den starken Wechsel der Stimmungen nicht, denn sein Empfinden ist nie im Widerspruche mit seinem Intellekte: sein Geist erhebt sich von den Gegensätzen der Wirklichkeit zu den grossen und ruhigen Umrissen des Weltalls. Seinem Temperamente wohnt auch keine überströmende Glut inne; er hat sogar etwas wie Furcht vor dem glühenden Empfinden. ‚Wo das tiefste Empfinden ist, dort ist auch das grösste Martyrium,' zeichnet er einmal auf. Die Wirkung des Schmerzes konnte nicht tief in sein Inneres dringen, denn sein frischer Lebenstrieb bildete ein zu starkes Gegengewicht dazu. Daher behielt auch die Wärme seines Empfindens immer noch ein gewisses Mass, das zu überschreiten sein heller Intellekt ihm verbot. Mit der ihm angeborenen Sicherheit bewegte er sich immer zwischen den Gegensätzen und Extremen. Die Liebe zu einer Frau scheint für ihn niemals ein tieferes Gefühl gewesen zu sein: das Weibliche hatte mehr

Reiz für seine künstlerische Phantasie, als es in der Wirklichkeit für ihn hatte. In seinem Charakter lag auch Feinheit, Milde, Wohlwollen und künstlerische Sorglosigkeit. Er half wo er nur konnte und ging niemals darauf aus, sich Ersparnisse zu machen, obgleich seine Einnahmen oftmals sehr bedeutend waren. Er scheint niemals über das Misslingen eines Vorsatzes aufgebracht gewesen zu sein. Hatte er Geld, so gab er es leicht aus, hielt dann Pferde und Dienerschaft; hatte er keines, so wusste er sich auch zu beschränken und eine ganz einfache Lebensweise zu führen, wie damals in Florenz, wo er mit seinem Schüler Salai in höchst bescheidenen Verhältnissen zusammenlebte. Für seine Schüler hatte er die Fürsorge eines Vaters und Freundes, und manche folgten ihm überall hin nach: einer derselben, Francesco Melzi, begleitete ihn nach Frankreich und kehrte erst nach Leonardos Tode in die Heimat zurück.

Ehrgeiz kannte er nicht; er bemerkt einmal: der Lorbeer, nach welchem Petrarca so sehr strebte, sei doch eigentlich nur dazu, Knackwurst und Krammetsvögel zu würzen. Seinen eigenen Werken stand er ohne Voreingenommenheit gegenüber; sie waren für ihn nur zurückgelegte Lebensstadien, denn stets nahmen ihn neue Pläne und Arbeiten in Anspruch. Leben und Kunst standen bei ihm in seltenem Einklang. Deshalb verkörperten sich in ihm auch die feinern Triebe der Renaissance und jene Universalität, welche in dieser Eigenart vielleicht nur damals möglich war. Während bei den andern Universalmenschen jener Zeit eine einzige Seelenkraft immer noch über die andern Kräfte des Geistes vorzu-

herrschen scheint, hat man dagegen bei Leonardo den Eindruck, dass der Mensch, der Künstler und der Denker aufs innigste übereinstimmen und dass sein Geist trotz der scheinbaren Zersplitterung doch einen festen Mittelpunkt hat.

V. Dem ganzen politischen Treiben seiner Zeit, den Kämpfen zwischen Volksherrschaft und Tyrannei stand er zuschauend, wenn nicht ganz gleichgültig, gegenüber. Er selber lebte ein individuelles Leben, das durch Naturerkenntnis und durch reines künstlerisches Empfinden ausgefüllt war. Bei der Übernahme von Kunstaufträgen ging ihn nur die Kunst und nicht der Charakter der Fürsten und Auftraggeber an, mochten sie nun Lodovico il Moro, Cesare Borgia oder Ludwig XII. und Franz I. von Frankreich heissen. Er muss zwar die blutigen Parteikämpfe, welche damals Italien zerfleischten, im stillen bedauert haben, aber nach aussen dazu Stellung zu nehmen, fühlte er sich nicht berufen. Die damals gerade in den höhern Kreisen herrschende Mordsucht, welche in Cesare Borgia, in dessen Diensten er eine Zeit lang stand, ihren Höhepunkt erreichte, musste Leonardo da Vinci innerlich aufs schärfste verurteilen. Das Leben der Menschen, meint er, sei etwas Göttliches und wer es zerstöre, beweise dadurch, dass er es gering schätze und folglich zu leben nicht verdiene.

Jede Art von Pathos war aber seiner Natur fremd: er beobachtete die Schwächen der Menschen genau, hielt sich dabei jedoch nicht lange auf. Die Menschen mit ihren Trieben und Wünschen, ihren äussern und innern Kämpfen blieben ausserhalb

seines Mitempfindens, und auch das Problem des Leidens trat niemals herausfordernd in seinen Gesichtskreis. Er kannte keine andere Erhabenheit, als die der natürlichen Wahrheit.

VI. Vom Schaffen des Künstlers hatte Leonardo eine sehr hohe Auffassung: die Kunst war ihm ein feines Empfinden und ein vollendetes Können. An sein eigenes Schaffen stellte er vielleicht nur zu strenge Forderungen. Er arbeitete lange Jahre über jedem Entwurfe. Schon in seiner Jugendzeit war er wegen seines langsamen Arbeitens und strengen Nachdenkens bekannt. Er begann gewöhnlich ein Gemälde nach einem sorgfältigen Entwurfe, arbeitete daran ganze Jahre und gab es dann auf, da es ihn fast niemals zufrieden stellen konnte: so hatte er bereits die Mittelgruppe seines Kartons der Schlacht bei Anghiari auf die Wand im Palazzo Vecchio übertragen; als er aber sah, dass sein besonderes Experiment mit den Ölfarben misslungen war, gab er plötzlich die begonnene Arbeit auf. ‚Der wird nichts zu stande bringen,' soll Leo X. einmal gesagt haben, ‚er denkt an das Ende, bevor das Gemälde noch angefangen ist.' Bestellungen auszuführen oder mit einem Auftrag zu einer bestimmten Frist fertig zu werden, war ihm daher unmöglich: er verwendete unendliche Mühe und Sorgfalt nicht nur auf die Darstellung des psychischen Gehaltes, sondern auch auf das geringste äussere Detail. Er wollte, dass seine Kunst, die sich auf genauestes Studium der Natur gründete, ihre Wurzeln doch geheimnisvoll verberge.

Die Kunst war für ihn ein Sprössling der Natur

und zugleich etwas Gottverwandtes. In seinem eigenen Schaffen war er bestrebt, die physischen und psychischen Seiten miteinander innig zu verschmelzen, die einen durch die andern unvermerkt und aufs feinste zu ergänzen. Jede Einzelheit trat ihm als ein Geheimnis entgegen, das er mit der grössten Ehrfurcht behandelte: um z. B. die Stellung des Fusses, die richtige Haltung der Hand oder den Gesichtsausdruck genau zu treffen, war er im stande, monatelang darüber nachzudenken und weitgehende Forschungen anzustellen, denn die Feinheit seines Geistes erlaubte ihm nicht, sich mit den einfachen und äusserlichen Beziehungen zu begnügen, sondern nötigte ihn, bis in die geheimsten Zusammenhänge vorzudringen, so dass er mit dem innern Auge auch dort noch beobachtete, wo das äussere Auge scheinbar nichts mehr erblicken konnte. Seine Absicht war, nicht viel, sondern nur Vollkommenes hervorzubringen, und dies verlangte, nach seiner Vorstellung von der Würde der Kunst, einen langwierigen intimen Umgang mit dem Entwurfe, ein strenges Ausfragen über den Gehalt eines Charakters, ein andauerndes Zusammensein mit den Bildern der Phantasie. Als ihm in seinem neunundzwanzigsten Lebensjahre von einem Kloster der Auftrag zuteil wurde, eine Anbetung der Könige in zweiundeinhalb Jahren zu malen, konnte er damit zur gegebenen Frist nicht fertig werden und musste von dem Auftrag abstehen. Am Bildnisse der Gioconda arbeitete er vier Jahre hindurch und lange Jahre widmete er der Modellierung der Reiterstatue des Francesco Sforza; sein Abendmahl

führte er auf Grund eingehender Studien in einem Zeitraume von wenigstens vier Jahren aus: der Judaskopf allein erforderte monatelange Beobachtungen in denjenigen Stadtteilen von Mailand, wo die niedrigste Bevölkerung wohnte. Vor den bereits entworfenen Gestalten seines Abendmahls konnte er stundenlang sitzen, ohne den Pinsel anzurühren, worüber sich der Prior des Klosters S. Maria delle Grazie beim Herzog beklagte. Während seines Aufenthaltes in Rom mochte er mit richtigem Instinkt gefühlt haben, dass er mit den andern Malern gar nicht den Wettbewerb aufzunehmen im stande sei. Auch war er seiner Natur nach nicht dazu geneigt, Gemälde nach den von andern gegebenen Vorwürfen und Ideen auszuführen; er liebte auch nicht das Gewimmel der Figuren, denn eine einzelne Gestalt genügte, seine ganze Aufmerksamkeit zu fesseln; die feine Charakterisierung eines Gesichtes, die Heraufbeschwörung eines verborgenen Seelenrätsels nahm ihn ganz in Anspruch.

VII. Die Phantasie und das genaue Studium, die zur Zeit, wo Leonardo mit der peinlichsten Genauigkeit den Stoff zergliederte, nebeneinander einhergingen, mussten sich bei ihm im schöpferischen Zustand innig vereinigt haben. In dieser eigentümlichen Zusammensetzung seiner künstlerischen Vision drückt sich das Gepräge seiner ganzen Kunst aus.

Der Eindruck von seinen Werken ist ein unauslöschlicher, wie er nur von der intimsten Suggestion kommen kann. Aus der sorgfältigen Beobachtung entspringt bei ihm die klare eindringliche

Zeichnung und die tiefe Naturwahrheit, und aus seinem persönlichen Erleben die einzigartige Feinheit seelischen Nüancierens. Seine schöpferische Kraft kennt kein kühnes Erheben, keinen Titanismus, sondern sprosst langsam und begnügt sich damit, die Region des Lichtes zu erreichen: über die Wolken hinaus will sie nicht dringen. Seine Phantasie erhebt die genau wahrgenommene Natur zur reinsten und feinsten Kunst und bleibt doch dabei mit der Natur innig verwachsen. Daher das Vermögen Leonardos, den Menschen von innen und von aussen gleichmässig zu erfassen und die geheimsten Regungen durch den Gesichtsausdruck, durch die Körperbewegung, durch die ganze äussere Stellung auszusprechen. Seine Phantasie schwächt das Geschaute keineswegs ab, und erhebt es nicht in eine Sphäre, wo die Luft durchsichtig und der Gegenstand verklärt, aber auch bleich wird. Das Charakteristische tritt bei ihm überall mit der grössten Deutlichkeit hervor und doch ist es umhüllt von einem eigenartigen und aufs feinste wirkenden Helldunkel. Seinen Frauengestalten wohnt ein fesselnder Reiz inne, dessen Wesen unerklärlich ist. Liegt die ganz eigene Anziehungskraft des Bildes der Gioconda in ihrer äussern Schönheit oder in der intimsten malerischen Wirkung? Die Klarheit ist hier wie von einem Geheimnis umgeben, die Offenheit hat hier eine rätselhafte Ruhe und zugleich eine unausgesprochene, tief verschwiegene Unruhe. Ein solches Werk legt Zeugnis ab von dem Innern des Künstlers, der es geschaffen hat: so etwas ist nicht durch eine laute Seele hindurchgegangen. Vieles ist hier diskret und

doch vernehmbar geäussert, aber noch mehr zurückgehalten.

Seine Phantasie bewegt sich auf zwei Gebieten: auf dem einen ist sie völlig konkret, schlägt tiefe Wurzeln im Beobachteten und wiedergibt mit dramatischer Lebendigkeit den ganzen Charakter einer Gestalt, wie in seinem Abendmahl und in den meisten seiner Zeichnungen, wo die Naturwahrheit und seine künstlerische Gestaltungskraft unzertrennbar sind; auf dem andern Gebiete gewinnt schon das Psychische und Rätselhafte das Übergewicht: hier geht scharfe Beobachtung neben seltener Verfeinerung einher; der Gesichtsausdruck ist hier ebenso naturwahr, aber die Auffassung schon persönlicher, innerlicher. Dieser psychische Zug kommt in ganz besonderer Weise bei seinen Frauentypen zum Ausdruck und noch mehr in denjenigen Gestalten, die ganz aus seinem eigenen Geiste und aus der seltsamen Erfindung seiner Phantasie hervorgegangen sind: es ist eine komplizierte Mischung weiblicher und männlicher Charakterzüge, wie beispielsweise in seinem Bacchus oder Johannes dem Täufer. Es sind Gebilde, in welchen das Konkrete und das Phantastische ineinander wirken; der männliche Körper erhält dann in der Darstellung die intensivste Verfeinerung, wodurch eine ideale Jünglingsgestalt entsteht, die wie ein verkörpertes Rätsel wirkt. Es spricht daraus Geist, Innigkeit und daneben sinnlicher Reiz, herausforderndes Fragen und ironisches Lächeln. Eine solche Gestalt scheint in einem halb wachenden, halb träumenden Zustande geschaffen zu sein. Schreibt ja Leonardo da Vinci selbst ein-

mal: ‚Warum sieht man im Traume die Dinge deutlicher als im wachen Zustand?' Noch ein einziger Schritt, und Leonardos Phantasie hätte die Schranke natürlichen Empfindens durchbrochen, aber ihr gesunder Kern hielt sie davon zurück, so dass auch in diesen Werken, trotz aller kompliziertesten Feinheit, die Natur nicht verleugnet wird.

Michelangelo

I. Der Charakter Michelangelos, gleichwie der seiner Kunst, tritt in grandiosen Zügen offen an den Tag. In seinem Teperament liegt ein starker unbeugsamer Ernst und eine Kraft der Überzeugung, die sich immer ihren eigenen Weg bahnt. Sie kennt nichts Halbes und Gebrochenes, ihre Unbeugsamkeit verleiht Michelangelos Charakter nach aussen hin eine gewisse Schroffheit, aber daneben auch den wohltuenden Eindruck von Festigkeit und Geschlossenheit. In allem, was er sagte, was er schrieb und was er tat, lag eine Aufrichtigkeit, die auf den Kern der Sache ausging und keine Nebenwege oder Umwege kannte. Er lebte ganz in seiner Kunst und für seine Kunst, und doch war diese nicht im stande, den ganzen Gehalt seiner Persönlichkeit zu umfassen, denn die Energie seines Charakters war stürmisch und unbezwingbar und ging auf die höchsten Ziele aus. Dem Ernste seines Wesens entsprach eine überwiegend tragische Lebensauffassung.

II. Schon in seinen ersten Schuljahren bekundete Michelangelo eine mächtige Neigung zum Zeichnen, aber sein Vater suchte ihm dieselbe auf alle Weise auszureden und nahm dabei sogar zu körperlichen

Strafen seine Zuflucht, da der Künstlerberuf in seinen Augen nichts Hohes und Erstrebenswertes an sich hatte. Der Knabe kämpfte hartnäckig, bis er es durchsetzte, seinem Künstlerdrange folgen zu dürfen. Die Erfahrungen, die er in der Schule des Domenico Ghirlandajo durchmachen musste, waren wohl auch nicht dazu angetan, den ernsten Jüngling heiter zu stimmen. Schon in seiner Jugend fiel es ihm schwer, sich den Menschen anzupassen: wenn er in den Zeichnungen seiner Mitschüler und Altersgenossen einen Fehler entdeckte, so sagte er es gerade heraus, auf die Gefahr hin, die Rachsucht derselben heraufzubeschwören: so war es ihm auch mit Torrigiani ergangen, der ihm mit einem Faustschlag das Gesicht für Lebenszeit verunstaltete. Michelangelo begann bald im Garten von S. Marco Studien nach den Antiken zu machen. Im Hause der Medici konnte er auch manches schöne Werk und die reiche Sammlung antiker Medaillen betrachten. Wenn der Jüngling durch die Strassen von Florenz ging und in die Kirchen hineinblickte, mochten die bedeutenden Kunstwerke daselbst ihre Wirkung auf sein Empfinden und auf sein Künstlerauge nicht verfehlt haben: da war das Hauptportal des Baptisteriums mit den Basreliefs des Lorenzo Ghiberti, da waren verschiedene Werke Donatellos und besonders dessen Statue des H. Markus, von der er später sagte, niemals habe er eine Gestalt gesehen, die ein solches Gepräge der Rechtschaffenheit im Antlitze hätte; wenn der heilige Markus so ausgesehen habe, so könne man dem, was er geschrieben, vollen Glauben schenken. Da sah er um sich die Werke des Desi-

derio da Settignano, des Rossellino, des Mino da Fiesole, die epochemachenden Fresken des Masaccio, die Gemälde des Filippo Lippi und des Botticelli, zu dem der junge Michelangelo in irgend einer Beziehung gestanden haben muss. Auch Brunellescos Kuppel konnte ihre Wirkung auf seine Phantasie nicht verfehlt haben. Bald begann er sich mit anatomischen Studien zu befassen. Wie Condivi erzählt, hat ihm der Prior von S. Spirito ein Zimmer und Leichen für anatomische Beobachtungen zur Verfügung gestellt. Zwölf Jahre lang soll er anatomische Studien an Menschen und Tieren betrieben haben.

Im Hause der Medici hörte der Jüngling um sich Gespräche der Humanisten, die für Plato und die Antike schwärmten. Die Gedanken Platonischer Philosophie lagen während der Blütezeit der Renaissance sozusagen in der Luft und teilten sich den meisten denkenden Menschen mit. Die Ansicht von der platonischen Liebe war überhaupt ein Erbteil der italienischen Literatur aus dem Trecento. Michelangelo war aber eine zu selbständige Natur, als dass er von Büchern hätte abhängig sein können. Das Schönheitsgefühl des jungen Künstlers schöpfte Nahrung in dem, was er um sich hörte, aber sein Temperament wies ihn auf eine schärfere und energischere Lebensauffassung hin, als es die der Humanisten war: Dante, dessen Göttliche Komödie er auswendig gekannt haben soll, war schon damals sein Lieblingsdichter.

Der Tod des Lorenzo de'Medici ging Michelangelo sehr nahe, denn er hatte die Ahnung, dass

in Florenz jetzt eine sehr unruhige Zeit anbrechen würde. Lorenzos Sohn Piero muss wenig nach dem Sinne des jungen Michelangelo gewesen sein. Condivi erzählt von einer Vision, in welcher dem Lautenspieler Cardiere der verstorbene Lorenzo de'Medici in zerrissenen Kleidern erschienen sei und ihm anbefohlen habe, seinem Sohne Piero zu melden, er werde aus seinem Hause und aus der Stadt Florenz verjagt werden. Die Mitteilung dieser Vision erregte Michelangelo tief, denn sie stimmte mit seiner eigenen Ahnung von den bevorstehenden Ereignissen überein. Da es ausserdem in seinem Charakter lag, plötzlichen Eingebungen zu folgen, so erklärt sich daraus leicht sein rascher Entschluss, Florenz zu verlassen. Die Predigten Savonarolas hatten nicht verfehlt, auch auf ihn einen tiefen Eindruck zu machen: der junge Michelangelo schrieb an seinen Bruder, er solle den Fra Girolamo zu veranlassen suchen, nach Rom zu gehen, da er fest überzeugt sei, dieser würde durch die Macht seines Wortes eine grosse Wirkung ausüben und von allen als Heiliger verehrt werden.

Eine eigentliche Jugend kannte Michelangelo nicht, denn er war früh reif und wurde mit dem Leben auf seine Art zu einer Zeit fertig, wo die andern erst ihren Entwicklungsgang antreten. Er lebte abgeschlossen in seiner eigenen Welt und fand hier alle Anregungen für sein Denken und Schaffen. Alles, was andern Menschen in der Aussenwelt anziehend erscheint und worin sie die Annehmlichkeiten des Lebens und ihr Glück finden, lockte ihn nicht.

III. Wie in jedem Künstlerleben, hatte der Erwerb auch im Leben Michelangelos keine feste Grundlage. Zur Zeit, da er die Deckenfresken in der Sixtinischen Kapelle vollendete, schrieb er: ‚Ich melde Euch, dass ich keinen Groschen mehr habe; ich bin sozusagen ohne Schuhe und ohne Kleider und kann, bevor meine Arbeit ganz beendet ist, das Geld dafür nicht erheben.' Als Fünfzigjähriger berichtet er: ‚Seit mehr als einem Jahre erhielt ich meine Besoldung nicht und ich kämpfe mit der Armut. Ich bin in grosser Not und habe so viele Sorgen, die mich mehr beschäftigen, als die Kunst, denn wegen Mangel an Mitteln kann ich sogar keine Bedienung halten.' Und in vorgerückten Jahren: ‚Hätte ich nicht das, was mir Papst Paul ausgesetzt hat, ich müsste heute darben. So will es mein Schicksal. Ich muss sehen, wie viele mit zwei- und dreitausend Scudi Einkünfte die Hände in den Schoss legen können, während es mir beschieden ist, bei all meinen grossen Anstrengungen arm zu werden.' Das viele Ungemach, welches er wegen des Denkmals für den Papst Julius II. und wegen der geplanten Fassade der Kirche S. Lorenzo zu erdulden gehabt hatte, berührten seinen Lebensgang tief.

An dem gross angelegten Werke des Denkmals für den Papst Julius II. glaubte er eine der dankbarsten künstlerischen Aufgaben vollbringen zu können. Michelangelo, der sich damals in der vollen Entfaltung seiner künstlerischen Kräfte befand, machte dazu einen Entwurf, welcher an Grossartigkeit der Anlage alle andern Bildwerke der Re-

naissance übertroffen hätte: Achtundsiebzig Statuen sollten an dem von allen Seiten freistehenden Denkmale angebracht werden, worunter sechzehn als Symbole der freien Künste, und oben auf einer bedeutenden Höhe vier Kolossalstatuen zu stehen kommen: eine derselben ist der Moses in S. Pietro in Vincoli; die Spitze des Denkmals sollten zwei Engel bilden, die den Sarg des Papstes trügen. Da aber die Tribuna der alten Basilika von S. Peter sich zur Aufnahme des in solchen Dimensionen geplanten Denkmals als zu klein erwies, so war die Folge davon, dass der Papst mit dem Architekten Bramante übereinkam, die alte Basilika von Grund aus umzubauen. So wurde der Plan Michelangelos unwillkürlich die Ursache des tatsächlich vollzogenen Neubaues. Über diesem grandiosen Unternehmen vernachlässigte aber Julius II. sein eigenes Grabdenkmal, jedenfalls nicht ohne Einmischung Bramantes, der dem Michelangelo abgeneigt war, so dass dieser, für den der Plan des Grabdenkmals sich zu einer wahren Tragödie entfalten sollte, in dem grossen Architekten immerdar seinen Widersacher erblicken musste. Michelangelo hatte bereits unter eigener Aufsicht in Carrara Marmor für das Grabdenkmal brechen lassen; auf dem Platze S. Peter lag schon ein Haufe Marmorstücke, und das Werk war bereits in Angriff genommen; der Papst zeigte sich davon anfangs ebenso begeistert wie Michelangelo und liess sogar den Vatikan mit dem Studio des Künstlers durch eine Brücke verbinden, um desto leichter die Fortschritte der Arbeit besichtigen zu können. Michelangelo bemerkte aber

bald, dass der Papst von seiner ursprünglichen Absicht abkam, und witterte dahinter die Intriguen Bramantes, der den Papst überredet haben soll, es schicke sich nicht, noch zu Lebzeiten ein Grabdenkmal errichten zu lassen. Als Michelangelo eines Morgens im Vatikan vorsprach, und ihm der Einlass zum Papste verweigert wurde, erreichte seine gereizte Stimmung ihren Höhepunkt. Er fühlte sich in seinem Künstlerstolze tief verletzt. Noch an demselben Tage verliess er Rom: es war gerade am Tage vor der Grundsteinlegung zum Umbau der alten Basilika von S. Peter. In aller Eile hatte er die ihm angewiesene Wohnung geräumt, alle Geräte verkaufen lassen, und war schnell nach Florenz abgereist. An den Papst hatte er geschrieben: ‚Heute morgen bin ich auf Befehl Ew. Heiligkeit aus dem Palaste gewiesen worden. Ich gebe Euch nun zu wissen, dass, wenn Ihr mich haben wollt, Ihr mich nunmehr anderswo als in Rom suchen müsst.' Er war schon in Poggibonsi angelangt, als ihn fünf Reiter des Papstes einholten, die ihm den schriftlichen Befehl Seiner Heiligkeit überbrachten, sogleich nach Rom zurückzukehren. Michelangelo selber erzählte später in einem Briefe alle diese Vorgänge und wie er auf das Drängen der Reiter, die sich vor dem Papste ausweisen wollten, geantwortet habe: er würde nur in dem Falle zurückkehren, wenn alle Verpflichtungen ihm gegenüber eingehalten würden, andernfalls möge man die Hoffnung aufgeben, ihn je wiederzusehen. Julius II. liess nicht ab, von der florentinischen Regierung die Rückkehr Michelangelos zu fordern,

so dass dieser, der bereits mit dem Gedanken umging, nach der Türkei zu übersiedeln, sich endlich genötigt sah, den Papst, der damals in Bologna war, dort aufzusuchen, wiewohl ihm dies grosse Überwindung kostete.

Der stolze Papst und der hochgesinnte Künstler hatten sich bald wieder ausgesöhnt: Michelangelo erhielt den Auftrag, eine kolossale Broncestatue des Papstes für die von diesem kurz zuvor eroberte Stadt auszuführen. Er schlug seine Werkstatt in Bologna auf und arbeitete mit grosser Aufopferung an diesem neuen Werke, das die Einwohner von Bologna später von der Fassade der Kirche S. Petronio herabgestürzt und eingeschmolzen haben. Als Michelangelo sich wieder in Rom angesiedelt hatte, war er noch überzeugt, wenigstens in der Hauptsache das Juliusdenkmal nach dem ursprünglichen Plane ausführen zu können. Statt dessen nötigte ihn der Papst, die Sixtinische Kapelle mit Fresken auszumalen. Während Michelangelo an seinen grossen Fresken arbeitete, lebte er Jahre hindurch fast ganz in der Kapelle. Er musste zwar für untergeordnete Dinge zu Gehilfen seine Zuflucht nehmen, aber die Hauptarbeit führte er allein aus. Mit Ungeduld sah Julius II. der Vollendung der Fresken entgegen und soll beständig den Künstler gedrängt haben, die Arbeit zu beschleunigen. Nicht selten kletterte der greise Papst das Gerüst hinauf, um die Malereien zu besichtigen, und da muss es noch zu manchen Auseinandersetzungen zwischen den beiden heftigen Männern gekommen sein. Als Michelangelo einmal auf das Drängen des Papstes

die kurze Antwort gegeben hatte: ich werde damit zu Ende sein, wenn ich den Forderungen meiner Kunst Genüge getan habe, soll ihm der Papst mit verhaltenem Zorn erwidert haben: ich aber will, dass du mir genügest, d. h. ich wünsche es bald vollendet zu sehen, wobei er noch drohte, ihn vom Gerüste herunterwerfen zu lassen. Bei einem solchen Wortwechsel soll der Papst einmal seinen Stock nach dem Künstler geworfen haben, er bereute es aber sofort und schickte seinen Kämmerer zu ihm, um sich mit dem unbeugsamen Manne wieder auszusöhnen. Nicht umsonst sagte einmal Julius II. zu Sebastiano del Piombo, Michelangelo sei ein sehr grosser Künstler, von dem alle lernen könnten, aber er sei ein schrecklicher Mensch — *terribile,* und es sei sehr schwer mit ihm umzugehen — *non si pò praticar con lui.* Das letztere hätte aber der Künstler auch vom Papste sagen können.

Aus dem Entwurfe des Grabdenkmals für Julius II. erwuchs später für Michelangelo eine Reihe von Enttäuschungen und Bitternissen: Aber so will es das Geschick, heisst es in einem seiner Sonette, dass jedes wahre Verdienst hienieden verkannt bleibe und dass die Menschen von verdorrten Bäumen Früchte pflücken wollen. Die Erben und Testamentsvollstrecker des Papstes unterliessen es nicht, an seiner Ehre zu rühren, so dass der Künstler von einem derselben schrieb: ‚Er hat sich in seinem Herzen einen Michelangelo aus dem Teige gebildet, aus welchem er selbst ist — *di quella pasta che e' v' ha dentro.*' An einen Freund schrieb er die bezeichnenden Worte: ‚Für die Treue

von sechsunddreissig Jahren und dafür, dass ich mich ganz den andern gewidmet habe, geschieht mir freilich recht: die Malerei und die Bildhauerei, die Anstrengungen und meine treue Hingebung haben mich ruiniert, so dass es mir immer schlechter geht. Jedenfalls wäre es besser, wenn ich in meinen jungen Jahren mich damit befasst hätte, Zündhölzer zu machen, ich würde dann nicht in solches Leid gekommen sein.'

IV. Michelangelos ganzes Leben setzte sich aus strenger Arbeit und innern und äussern Kämpfen zusammen. Der tiefinnerliche Zug in seinem Charakter, die Leidenschaftlichkeit seines Empfindens, die strengen Forderungen, die er an sich stellte, liessen in ihm kein eigentliches Behagen und keine weitgehende Heiterkeit aufkommen. Zu seiner Unabhängigkeitsliebe gesellte sich bei ihm ein herber Stolz und zugleich ein Misstrauen, welches durch die vielen Enttäuschungen nur gesteigert werden konnte, denn die Hoheit seines Strebens geriet beständig in einen Konflikt mit ‚den Menschen ohne Liebe — *uomini sconoscienti e senza amore,*' und die Lauterkeit seines Handelns war beständigen Missdeutungen ausgesetzt. An seinen Bruder Buonarroto schrieb er einmal in seinen frühen Mannesjahren: ‚aber nimm dich ja in acht, um nicht betrogen zu werden, denn es gibt niemanden, der es mit den andern besser als mit sich selbst meint.' Und es war das Ergebnis vieler Erfahrungen, wenn er später bemerkte: ‚Heutzutage ist es eine Sünde, Gutes zu tun.' Als Fünfzigjähriger schrieb er: ‚Es liegt in der Natur des Undankbaren,

dass, wenn ihm einer in der Not beisteht, er trotzdem noch behaupten kann, er sei nicht der Empfänger, sondern der Geber gewesen. Wenn Ihr ihn zu seinem eigenen Nutzen beschäftigt, so behauptet er, dies sei nur deshalb geschehen, weil Ihr selbst die Arbeit nicht machen konntet. Und wenn die Wohltaten zu offen am Tage liegen, als dass er sie in Abrede stellen könnte, so wartet er ab, bis sein Wohltäter sich etwas öffentlich zu Schulden kommen lässt. Dann hat er auch die Gelegenheit, von ihm schlecht zu reden, um sich dadurch von aller Verpflichtung frei zu machen, da es ihm nun geglaubt wird. So wenigstens hat man mir gegenüber immer gehandelt. Und doch ist nie jemand zu mir in eine Beziehung getreten — ich spreche hier von Kunstbeflissenen —, dem ich nicht von ganzem Herzen Gutes erwiesen hätte: dann aber stützten sie sich auf irgend eine Absonderlichkeit oder Verrücktheit, die mir, wie sie sagen, eigen ist, und die noch niemandem als mir selbst schadet, und brachten mich in ein übles Gerede und verlästerten mich: dies ist übrigens der Lohn aller rechtschaffenen Menschen.' Und als Greis fasste er seine bitteren Erfahrungen in die Worte zusammen: ‚Je besser einer ist, desto mehr hat er zu leiden.'

Er war nicht der Mensch, der bei den Andern nur Entgegenkommen und Anerkennung finden konnte. Die Selbständigkeit und Abgeschlossenheit seines Charakters musste ihn oft unwillkürlich in Konflikte verwickeln. Ein anonymer Biograph des Leonardo weiss von einer heftigen Aufwallung Michelangelos dem dreiundzwanzig Jahre ältern Schöpfer des Abend-

mahles gegenüber zu erzählen: Michelangelo war in Florenz als ein gründlicher Kenner Dantes bekannt. Einige gebildete Florentiner unterhielten sich einmal über eine schwierige Stelle der Göttlichen Komödie und baten Leonardo da Vinci, dieselbe zu erklären. Dieser wurde den nahenden Michelangelo gewahr und bemerkte, der junge Künstler würde es wohl am besten interpretieren können. Michelangelo argwöhnte, Leonardo da Vinci wolle sich über ihn lustig machen und soll ihm eine verletzende Antwort gegeben haben. Auch war er kein Weltmann, der sich frei unter Menschen bewegen und sich die Zuneigung grösserer Kreise hätte erwerben können. Zur Zeit, da er an den Fresken der Sixtinischen Kapelle arbeitete, schrieb er: ‚Ich habe hier viele geistige und körperliche Strapazen auszustehen, und besitze keine Freunde, verlange nach denselben auch gar nicht.' Er kannte weder ehrgeizige Bestrebungen, noch irgend welchen Eigennutz. ‚Ich selber führe ein armseliges Dasein, und weder lasse ich mir das Leben überhaupt, noch die Ehren der Welt angelegen sein, und kämpfe mit den grössten Mühseligkeiten; es sind bereits fünfzehn Jahre her, dass ich keine gute Stunde mehr hatte,' schreibt er in seinem achtunddreissigsten Lebensjahre, zu einer Zeit, wo er bereits die Fresken der Sixtinischen Kapelle gemalt hatte.

V. Sein Vater und seine Geschwister waren von jeher daran gewöhnt, ihn in Anspruch zu nehmen. Schon in seinem dreiundzwanzigsten Lebensjahre, als er zum erstenmal nach Rom gegangen war, schrieb er an seinen Vater, dieser möge doch auf

des Sohnes Ausgaben, die er nur mit Mühe bestreiten könne, Rücksicht nehmen, fügte aber sofort hinzu: ‚Was Ihr von mir verlangt, werde ich Euch auch dann senden, wenn ich mich als Sklave verdingen müsste.‘ Seine Angehörigen verlangten in einemfort von ihm Geld und waren gewohnt, in allem, was sie geschäftlich unternahmen, sich auf seine Unterstützung zu verlassen. Rührende Grossmut und berechtigtes Misstrauen gingen in seinen Beziehungen zu Vater und Geschwistern nebeneinander her, denn nicht selten wurde mit seiner Freigebigkeit Missbrauch getrieben. An seinen Bruder Buonarroto schreibt er einmal: ‚Es ist nicht gut, dem Pferde Sporen zu geben, das läuft, soviel es kann, und noch mehr als es kann. Aber Ihr habt mich nie gekannt und kennt mich auch jetzt noch nicht.‘ Und als Greis wendet er sich einmal an seinen Neffen Lionardo: ‚Ihr habt schon vierzig Jahre von meinem Verdienste gelebt, und niemals habe ich dafür ein gutes Wort, geschweige denn was anderes erhalten.‘ Jedesmal, wenn seine Unterstützung notwendig war, gab er sein Geld mit seltener Bereitwilligkeit und reichlich. Der Geiz galt ihm als eines der grössten Laster: ‚Der Geiz,‘ bemerkt er einmal, ‚ist eine grosse Sünde, und nichts, worin Sünde ist, kann ein gutes Ende nehmen.‘

Unglücksfälle und Krankheiten seiner Verwandten gingen ihm immer sehr nahe, und er bezeigte dabei ein tiefes und tätiges Mitgefühl; dann war er stets bereit, seine ganze Arbeit liegen zu lassen, um, im Falle dass seine Anwesenheit verlangt würde, nach Hause zu kommen. Als der Stadt

Florenz die Invasion der Spanier drohte, schrieb er den Seinigen, sie möchten Florenz verlassen und nach Siena gehen, um dort den Gang der Ereignisse abzuwarten, und war dabei bereit, sein ganzes Geld, das er in Florenz hinterlegt hatte, ihnen zu opfern. *Gli uomini vagliono più che e' danari* — bemerkt er in einem Briefe an seinen Vater. Seinem Bruder Buonarroto schreibt er einmal aus Carrara, er möge ja sehen, dass dem alten und kranken Vater nichts abgehe: ‚Ich habe mich nur für ihn abgemüht, um ihm in seinen Bedürfnissen beizustehen; sieh, dass deine Frau ihn mit Liebe pflege, soviel er's bedarf, ich werde es ihr und Euch allen bei Gelegenheit vergelten. Habt dabei ja keine Bedenken, und müsste auch alles, was wir besitzen, drauf gehen. Wenn irgend eine Gefahr vorliegen sollte, so möchte ich ihn auf alle Fälle, bevor er stirbt, sehen, und wenn ich auch mit ihm zusammen sterben sollte.' Trotz aller Unannehmlichkeiten, die er infolge des eigensinnigen und schwachen Charakters seines Vaters zu erdulden hatte, hing er an ihm immer mit wahrer Pietät.

Michelangelo gab sich alle Mühe, seine verarmte Familie wieder zu Wohlstand, Achtung und Ansehen zu bringen. Als sein Bruder Giovanni Simone Unfrieden unter den Familiengliedern zu stiften drohte, wies er ihn sehr energisch zurecht. ‚Ich kann nicht umhin,' schrieb er an denselben, ‚Dir noch zwei weitere Zeilen hinzuzufügen; es sind nämlich schon zwölf Jahre, dass ich darbend ganz Italien durchziehe; ich habe alle Schmach ertragen, alles Elend erduldet, in aller-

hand Strapazen meinen Körper abgenutzt, mein Leben vielfachen Gefahren ausgesetzt, um nur meine Verwandten zu unterstützen, und jetzt, da ich dieselben ein wenig in die Höhe gebracht habe, willst Du in einer Stunde das zerrütten und zu Grunde richten, was ich in so vielen Jahren und mit solchen Mühen zustande gebracht habe. Beim Leichnam Christi schwöre ich Dir, so was wird nicht geschehen.' ‚Ich habe mich immer bemüht, unsere Familie wieder aufzurichten, aber meine Brüder waren dazu nicht geeignet,' sagte er einmal seinem Neffen Lionardo. Nach dem Tode seiner Geschwister setzte er alle seine Hoffnungen auf diesen seinen Neffen, den Sohn des Buonarroto, und stand ihm wie ein Vater bei. Nicht nur unterstützte er ihn mit Geld, sondern er suchte auch von Rom aus auf ihn erzieherisch einzuwirken. Während der junge Mann mit dem Gedanken umging, zu heiraten, gab er ihm Ratschläge in Hinsicht auf die zu treffende Wahl: *per poter viver in pace,* solle er lieber eine Frau nehmen, die gar kein Vermögen, als ein zu grosses besitze, und ja nicht auf ein schönes Äussere, sondern nur auf gute Erziehung schauen; gebe es doch in Florenz manche arme vornehme Familie, die Töchter habe, und niemand würde sagen können, Lionardo strebe danach, in den Adel hinein zu heiraten, da das alte Geschlecht der Buonarroti dem besten Adel in Florenz gleichkomme. Auch in seinen Beziehungen zu seinem Neffen zeigt sich das tiefste Wohlwollen, welches selbst da noch zu erkennen ist, wo es sich hinter eine angenommene Strenge zu verbergen sucht.

‚Ich habe dieses Geld mit jener Mühseligkeit erworben, die demjenigen unbekannt sein muss, der, wie Du, in Schuhen und Kleidern geboren ist,‘ schreibt er als Greis; und ein anderes Mal: ‚Was das zweite Haus anbelangt, von dem Du mir schreibst, so kann ich, weil ich Deinen Brief zu lesen nicht im stande war, hierauf auch nicht antworten. Ich habe noch nie einen Brief von Dir erhalten, bei welchem mich nicht das Fieber befallen hätte, bevor ich es lesen konnte. Ich weiss nicht, wo Du eigentlich schreiben gelernt hast. *Poco amore!*‘ Dabei liess er in freigebigster Weise dem Neffen Geld und Geschenke zukommen und setzte ihn zu seinem Erben ein.

VI. Sein ganzes Leben lang war Michelangelo bereit, nicht nur seinen Familienangehörigen, sondern auch fernstehenden Menschen aufs vornehmste zu helfen. So beauftragte er einmal seinen Neffen Lionardo, zu erfahren, ob es in Florenz nicht einen Bedürftigen gebe, der Töchter habe, die heiraten oder ins Kloster gehen wollten, und zwar sollte es ein Bürger sein, dem das Schamgefühl nicht erlaube, Unterstützung nachzusuchen. Ein andermal möchte er einer verarmten vornehmen Familie in Florenz helfen, ohne dass sein Name genannt würde. Seinem Neffen Lionardo schreibt er: ‚Sieh zu, nur dort zu geben, wo es wirklich nötig ist, nicht aus Rücksicht der Verwandtschaft oder Freundschaft, sondern nur aus Liebe zu Gott.‘ In einem Briefe mahnt er ihn: ‚Was die Almosen anbetrifft, so scheint es mir, dass Du sie zu sehr vernachlässigst: wenn Du aus meinem Gelde zum Andenken an Deinen

Vater nichts gibst, so würdest Du aus dem Deinigen noch weniger geben.' Wie Benedetto Varchi erzählt, pflegte er an die fünfzig Scudi täglich unter Arme zu verteilen. In Rom steuerte er im geheimen arme Jungfrauen aus. Die ganze Arbeit an der S. Peterskirche übernahm er ausdrücklich ohne jede Belohnung, 'nur zur Ehre Gottes'. Als im Jahre 1519 die florentinische Akademie den Papst darum ersucht hatte, die Überreste Dantes aus Ravenna nach Florenz überführen zu lassen, bot sich Michelangelo an, dem ‚göttlichen Dichter' ein Grabmal auf eigene Kosten zu errichten. Armen Malern half er mit Zeichnungen und Entwürfen aus, nach denen jene allerlei Bilder verfertigten, die sie an Dorfkirchen verkauften. Es wird erzählt, dass er sein Gemälde Leda, welches anfangs für den Herzog Alfonso I. von Ferrara bestimmt war, wegen einer verletzenden Bemerkung des auf seine adelige Abstammung eingebildeten Abgesandten des Herzogs, nicht mehr nach Ferrara geschickt, sondern einem seiner Gehilfen geschenkt habe, damit dessen heiratsfähige Schwestern sich aus dem Erlöse eine Aussteuer beschaffen könnten. Zur Zeit, da er an der Ausmalung der Decke der Sixtinischen Kapelle arbeitete, wurde einer seiner Gehilfen todkrank: Michelangelo pflegte ihn mit grosser Aufopferung und wachte einen ganzen Monat lang am Bette des Kranken. Als sein Gehilfe Pietro in Pistoja krank darniederlag, übersandte er ihm allerhand Kleidungsstücke und bot ihm an, wiewohl er damals sehr beschäftigt war, nach Pistoja zu kommen. Seinem Gehilfen Francesco da Urbino, der ihm sechsundzwanzig Jahre hindurch ein treuer Diener

war, bezeigte er das grösste Wohlwollen, welches auch dieser durch aufrichtige Anhänglichkeit erwiderte. Nach dessen Tode schrieb Michelangelo an Vasari: ‚Mehr als das Sterben bekümmerte ihn der Gedanke, mich in dieser verräterischen Welt unter so vielen Sorgen allein lassen zu müssen. Mit ihm ist der grösste Teil meines Selbst hin, und nichts als unaussprechlicher Jammer bleibt mir übrig.' Der Frau und der Kinder des Francesco nahm er sich in wahrhaft väterlicher Weise an und schrieb der Witwe, er gehe mit dem Gedanken um, ihr älteres Kind, dessen Taufpate er war, auf seine Kosten erziehen zu lassen und mit nicht weniger Liebe zu behandeln, als die Kinder seines Neffen.

Seine Freunde und Bekannten konnten in Geldverlegenheiten seiner Hilfe immer sicher sein, aber auch hier liebte er Ordnung und Pünktlichkeit: so lieh er Luca Signorelli zu wiederholten Malen Geld; als aber das Darlehen lange nicht zurückgezahlt wurde, wandte er sich an den Capitano Pubblico von Cortona, wo Signorelli zu Hause war, mit dem Gesuche, sein Guthaben einzutreiben. Den wenigen Freunden, die er hatte, war Michelangelo aufrichtig zugetan und freute sich herzlich über ihre Erfolge. Für Sebastiano del Piombo verwendete er sich in glühenden Ausdrücken in einem Briefe an den Kardinal Bibbiena. Der lebenslustige und skeptische Freund Leos X. gab den Brief, der eine seltsame Mischung von tiefem Ernst und bitterer Ironie enthielt, dem Papste und seinen Freunden zu lesen, und jedermann lachte über die scheinbar drollige Sprache. Als er einmal in einem Kreise von Bekannten

in Florenz über Sebastiano del Piombo anerkennende Worte gehört hatte, schrieb er an denselben: ‚Keine grössere Freude hätte ich haben können, als die mir dadurch zuteil wurde. Ich sah, dass mein eigenes Urteil kein falsches ist; Sie dürfen mir es nicht mehr in Abrede stellen, wenn ich Ihnen schreibe, Ihre Begabung sei unvergleichlich; jetzt kann ich Ihnen für mein Urteil noch andere Zeugen anrufen.‘

Zum Selbstbewusstsein des Genies gesellte sich bei ihm eine wahre Bescheidenheit, mit welcher er sich und seine Werke betrachtete. Luigi del Riccio sagt im Dialoge des Donato Giannotti: ‚Ich glaube, es gibt in der ganzen Welt niemand, der so ungern sich gelobt hört wie Michelangelo.‘ Das Lob, das ihm in seinem spätern Leben vielfach gespendet wurde, wusste er in höflichen und bescheidenen Worten zurückzuweisen. Er selbst behauptete zur Zeit, da er an die Ausmalung der Sixtinischen Kapelle ging, die Malerei sei sein Beruf nicht und wiederholte dies auch später bei jeder Gelegenheit. Allen, die ihn näher kannten, fiel an ihm gerade seine feine Herzenshöflichkeit besonders auf. Die Frau des Gonfaloniere Piero Soderini schrieb von Michelangelo: an feinem Herzenstakt gäbe es kaum seinesgleichen — *è persona tanto da ben costumato et gentile e tale, che non crediamo che sia hogi in Europa uomo simile a lui.* Wer nicht die Person Michelangelos, sondern nur die Werke seiner Hände kenne, dem sei noch nicht das Vollkommenste an ihm bekannt, soll Vittoria Colonna gesagt haben. *Uomo modestissimo* nennt ihn Condivi.

Den Werken anderer echter Künstler zollte Michelangelo immer volle Anerkennung. Wiewohl er sein ganzes Leben lang die Überzeugung hatte, dass an der Tragödie des Juliusdenkmals hauptsächlich die Missgunst Bramantes schuld gewesen war, der ihn auf jede Weise zu verdächtigen suchte, um ihn aus Rom zu entfernen, konnte ihn dies doch nicht davon abhalten, zu schreiben: ‚Es lässt sich nicht leugnen, dass Bramante in der Baukunst so gross ist als irgend einer, der seit den Alten bis auf unsere Zeit gelebt hat.' Obschon er selbst am Bau der Peterskirche einen bedeutenden Anteil nahm, so äusserte er doch zu wiederholten Malen, er selbst tue nichts, als dass er die Entwürfe und Absichten Bramantes ausführe, denn als Urheber eines grossen Werkes der Baukunst dürfe nur derjenige gelten, von dem die Grundidee herrühre. Über die Freskomalereien des Luca Signorelli äusserte er sich sehr beifällig. Die Werke Rafaels lobte er immer, nur behauptete er, die Wurzel der Kunst Rafaels liege nicht in der Natur, sondern vorwiegend im Studium. Beim Anblick eines Porträts, welches Tizian vom Herzog Alfonso I. d'Este gemacht hatte, soll er gesagt haben, Tizian allein verdiene den Namen eines Malers. Allem Gediegenen in der Kunst früherer Zeiten stand er mit Bewunderung gegenüber. Von Ghibertis Türen am Baptisterium zu Florenz sagte er: ‚sie sind so schön, dass sie an den Pforten des Paradieses stehen könnten.' Er schätzte hoch die Werke des Bildhauers Antonio Rossellino und besonders die Donatellos und hatte an diesen nur das auszusetzen, dass ihre Wirkung zu sehr auf

die Ferne berechnet sei, denn trete man ihnen näher, so nehme man wahr, dass Donatello nicht immer die Geduld gehabt habe, sie zu glätten. Vom Maler Gentile da Fabriano sagte er, seine Malerhand sei ebenso anmutig wie sein Name; ebenso gedachte er lobend des Malers Filippo Lippi.

VII. Michelangelo war von mittelgrosser, untersetzter Gestalt, hatte einen grossen Kopf mit starkem Haarwuchs, hervorstehende Backenknochen, eine gequetschte Nase, eine breite Stirn, nicht grosse Augen, einen hagern Körperbau. Trotz seiner schwachen Konstitution hatte er eine ungewöhnliche Zähigkeit. In seiner Lebensweise war er im höchsten Grade mässig und bedürfnislos: er lebte in den allereinfachsten, ja ärmlichen Verhältnissen und betrachtete seinen Besitz nur als ein Mittel zur Unabhängigkeit. Er sagte zu Condivi: ‚Wie wohlhabend ich auch gewesen sein mag, so habe ich doch immer wie ein Armer gelebt.' Als einmal ein Priester bedauerte, dass Michelangelo keine Frau und Kinder habe, welchen er den mühevoll erworbenen Besitz hinterlassen könnte, antwortete er, seine Frau sei die Kunst, die ihm mehr als genug Kummer verursache, und seine Kinder seien seine Werke, die, wenn sie auch nicht viel taugten, doch noch eine Zeit lang am Leben bleiben werden. Er selbst pflegte zu sagen, seinen Körper erhalte er gesund, wenn er sich betätige; oft stand er nachts auf, um ein begonnenes Werk fortzusetzen. Er gönnte sich nur wenig Schlaf und Ruhe; in seiner Jugendzeit schlief er oft nachts in den Kleidern. In seinem Schaffen konnte er sich niemals genug tun: hätte er sich

in seinen Werken wirklich Genüge tun wollen, so hätte er wenig oder gar nichts der Öffentlichkeit übergeben können, sagte er einmal in seinem Alter. Ein Zeitgenosse erzählt, wie er Michelangelo, der damals über sechzig Jahre alt war, einmal bei der Arbeit beobachten konnte: innerhalb einer Viertelstunde habe der Künstler, der keine grosse Körperkraft besass, mehr Marmorscheiben abgehauen, als drei junge Bildhauer dies in einer Stunde vermocht hätten; man könne sich kaum einen Begriff davon machen, mit welcher Leidenschaft er über den Marmor hergefallen sei, so dass das ganze Werk hätte leicht in die Brüche gehen können, wenn nicht der Bildhauer sichtlich den Meissel in seiner Gewalt gehabt hätte.

VIII. Michelangelo verteidigte sich einmal in einem Gespräche, welches der portugiesische Miniaturmaler Francisco de Hollanda wiedergibt, gegen den Vorwurf der Absonderlichkeit und Unzugänglichkeit: nur eitle Müssiggänger können von einem vielbeschäftigten Künstler unnütze Komplimente fordern; wenige Menschen haben Zeit genug, um auch nur dasjenige, was ihnen obliegt, zu einem befriedigenden Ende zu führen; der wahre Künstler sei nicht etwa aus Hochmut unzugänglich, sondern hauptsächlich, weil er gar wenige antrifft, die wirkliches Verständnis für die Kunst haben, und weil er sich nicht durch das nichtige Geschwätz eitler Nichtstuer von den ihn erfüllenden hohen Ideen zu gewöhnlichen Dingen herabziehen lassen mag. Warum wolle man ihn, der von Hause aus allem Konventionellen und der damit verbundenen Heuche-

lei tief abgeneigt ist, durchaus dazu zwingen, anders zu leben, als er möchte, besonders, da er ja den Umgang mit andern gar nicht sucht? Die Eitelkeiten der Welt stimmen nicht zu der innern Einkehr eines tieferen Geistes, der auch gar keine Zeit für dergleichen haben kann. Selbst wenn so ein weltflüchtiger, absonderlicher Künstler von den Gesellschaftsmenschen gepriesen werde, so geschehe es im Grunde doch nur deshalb, weil sie dabei ihre eigene Eitelkeit befriedigen wollen. Wer der törichten Welt mehr als seiner Arbeit zu Gefallen lebe, könne niemals ein bedeutender Geist sein, sowie es überhaupt keine ausgezeichneten Menschen gebe, die gar nichts Absonderliches an sich haben, wogegen die Dutzendmenschen ohne Laterne an allen Ecken und Enden gefunden werden können. Von der Wunderlichkeit, in deren Rufe er stand, schrieb Michelangelo im Greisenalter: ‚Ich sage Euch: Um sich gesund und in einem erträglichen Zustande zu erhalten, finde ich nichts besser, als die Narrheit.‘

Geräuschvolle Heiterkeit liebte er nicht und ging ihr immer aus dem Wege. Seine einzige Zerstreuung war noch der Verkehr in einem kleinen Kreise von guten Bekannten, in welchem er sich ungezwungen geben konnte; hier zeigte sich seine gemütliche Seite, die seine Freunde an ihm zu würdigen wussten. Im Dialoge des Donato Giannotti sagt Michelangelo: ‚Wenn ich mich in einem solchen Freundeskreise befände, wie jetzt, wenn ich mit euch zusammen speisen würde, so bemächtigte sich meiner eine zu grosse Heiterkeit, und dies möchte ich ver-

meiden.' Im Alter von fünfzig Jahren berichtet er von einer Zusammenkunft mit Bekannten: ‚Ich kam dadurch ein wenig aus meiner Schwermut oder vielmehr aus meiner Narrenstimmung heraus.' In Rom verkehrte er mit Luigi del Riccio, dem Geschäftsführer der Bank der Strozzi, der ihn während einer schweren Krankheit zu sich ins Haus nahm und ihn wie ein wahrer Freund pflegte: an denselben richtete Michelangelo verschiedene Gedichte, darunter die auf den Tod des schönen, in seinen Jünglingsjahren hingerafften Neffen und Lieblings des Riccio. Donato Giannotti, dem frühern Staatssekretär der florentinischen Republik, stand Michelangelo ebenfalls nahe. Auf dessen Veranlassung verfertigte er für den Kardinal Ridolfi die Brutusbüste, zweifelsohne mit einer Beziehung auf die Ermordung des Herzogs Alessandro de'Medici durch Lorenzino. Im Dialoge des Donato Giannotti sucht Michelangelo den Grund anzugeben, warum Dante den Brutus und den Cassius in die unterste Hölle versetze: man könne niemals im voraus wissen, ob ein Tyrannenmord zur Freiheit führe. Wiewohl ein Anhänger der Freiheit seiner Vaterstadt, war Michelangelo doch weit davon entfernt, das politische Treiben für etwas Hohes zu halten: so schrieb er einmal an seinen Bruder Buonarroto, die Seinigen sollen sich ja nicht in die Politik und dergleichen mischen. Er hat später seinem Neffen gegenüber seine Beziehung zu den politischen Angelegenheiten mit folgenden Worten gekennzeichnet: ‚Jener Biedermann, der behauptete, ich wäre kein Staatsmann, muss ein feiner und artiger Mensch sein und sagte nur die reinste Wahrheit.

Wenn nur meine Angelegenheiten hier in Rom mir ebenso wenig zu schaffen gäben, wie die des Staates.' Weder suchte er die Gunst der Mächtigen zu erlangen, noch durch seine Bekannten für seine Werke Stimmung zu machen. Jedes Gepränge war ihm immer zuwider. Als Vasari ihm schrieb, die Taufe eines Kindes seines Neffen Lionardo hätte sich unter den Ehrenbezeugungen vornehmer Damen von Florenz vollzogen, antwortete ihm Michelangelo: ‚Es missfällt mir ein solcher Prunk gar sehr, denn der Mensch soll nicht lachen, wenn die ganze Welt trauert. Mich dünkt, Lionardo hätte nicht wegen eines Neugeborenen eine Festlichkeit mit jener Fröhlichkeit veranstalten sollen, die man auf den Tod dessen aufsparen sollte, welcher rechtschaffen gelebt hat.'

IX. In seiner Jugend und in seinem früheren Mannesalter war Michelangelo dem Liebesgefühle nicht unzugänglich, aber sein oft stürmisches Empfinden muss eher tiefe Sehnsucht als befriedigendes Glück mit sich gebracht haben. Später verwandelte sich sein Bedürfnis nach Liebe in ein Gefühl der Freundschaft, in welches seine platonische Begeisterung für die männliche noch mehr als für die weibliche Schönheit hineinspielte. Condivi, der die Gedanken seines Meisters unmittelbar wiedergibt, erzählt, Michelangelo habe die Schönheit des Körpers am besten gekannt und sie deshalb auch so geliebt, so dass sinnlich veranlagte Menschen, die von keiner andern Liebe etwas wissen, leicht dabei auf den Gedanken einer erotischen Verirrung des Künstlers geraten könnten, während er in Wirklich-

keit die Liebe als ein tiefes platonisches Gefühl erfasste und davon immer mit den reinsten Worten und Gesinnungen sprach.

Er hatte bereits die Sechzig überschritten, als er die etwa fünfzehn Jahre jüngere Vittoria Colonna kennen lernte. Condivi berichtet: ‚Ganz besonders zugetan war er der Marchesa von Pescara, deren göttlichen Geist er verehrte, und von der auch er tief verehrt wurde. Von ihr besitzt er noch viele Briefe, die voll reiner und süssester Liebe sind, wie sie nur aus diesem Herzen kommen konnte, wogegen er an sie eine ganze Reihe Sonette richtete, die voll Geist und süssen Sehnens sind. Und eine solche Liebe hatte er für sie, dass, wie ich mich entsinne, er mir gesagt hat, nichts tue ihm so leid, als dass er bei ihrem Tode ihr nicht auch die Stirn oder das Antlitz geküsst habe, wie er ihr die Hand geküsst. Wenn er über ihren Tod nachdachte, war er tief in sich versunken und weltentrückt.‘ Vittoria Colonna war die berühmteste Frau des damaligen Italien, berühmt durch ihre feine Gesinnung wie auch durch ihre Bildung und dichterische Begabung. Sie stand in Briefwechsel mit den angesehensten Männern, die voll Bewunderung für ihren Charakter, ihren Geist und ihre Schönheit waren. Als sie Michelangelo begegnete, war sie bereits seit Jahren Witwe; ihrem verstorbenen Manne, dem Marchese Ferdinando d'Avalos, hatte sie ewige Treue gelobt. In ihrem Temperament lag Feinheit und Milde neben einer grossen Klarheit des Wollens und Denkens. Nach dem Tode ihres Mannes zog sie sich in die Einsamkeit zurück. Sie

lebte der Wohltätigkeit, gründete während ihres Aufenthaltes in Rom ein Jungfrauenasyl und beschäftigte sich mit tieferen geistigen Fragen, wobei sie zu Gunsten einer Kirchenreform innerhalb des Katholizismus eintrat. Mit dem Prediger Bernardino Ochino von Siena unterhielt sie freundschaftliche Beziehungen, und es muss für sie ein grosser Schmerz gewesen sein, als er sie benachrichtigte, er sehe sich genötigt, vor den Verfolgungen der ihm feindlichen Partei in Rom, ins Ausland zu flüchten; bald schloss er sich in Genf der protestantischen Bewegung an. Auch mit dem Dichter Flaminio und mit den Kardinälen Contarini, Giovanni Morone und Reginald Pole, die ihre Reformideen und ihre sinnige Art der Auffassung der katholischen Dogmen teilten, war sie innig befreundet. Ihr feinentwickeltes Gewissen führte sie zu einer tiefern Auseinandersetzung mit den Forderungen des Christentums: die Religion war für sie, wie sie sich in einem Briefe an die Königin Margarete von Navarra ausdrückt, die höchste Vollendung unseres Seelenlebens. In ihren religiösen Gedichten spricht sich das Sehnen eines reinen Gemütes aus, für welches Religion und Glaube ein innerliches Erlebnis ist. In Michelangelo erkannte sie die Hoheit des Genius und hinter der rauhen Hülle die Zartheit eines grossen liebevollen Herzens. Nach ihrem Tode schrieb Michelangelo: ‚Sie meinte es im höchsten Grade gut mit mir, aber auch ich nicht weniger mit ihr. Der Tod hat mir einen grossen Freund geraubt.‘

X. Michelangelo trug in sich den unüberwindlichen Drang nach dem Aufbau einer eigenen innern

Welt, und er fühlte zugleich in sich die Kraft und die Fähigkeit, dieses sein titanisches Verlangen zu verwirklichen. Hier entsprangen auch alle seine inneren Kämpfe. Er konnte sich mit der Wirklichkeit nicht leicht aussöhnen und ging darauf aus, sie zu überwinden und zu erhöhen; die Natur sprach zu ihm nicht in einer trauten und milden Sprache, sondern in starken Gegensätzen, die er mit seinem Geiste überwinden musste. Furchtlos und ohne Neugierde trat er an die Geheimnisse der Natur heran, weil er den unwiderstehlichen Trieb in sich trug, etwas hinzustellen, das höher und gewichtiger, als die Natur wäre: er wollte ihr nur auf dem geradesten Wege seiner kühn vordringenden Intuition beikommen.

In seinem Gesichtskreise stand immerdar der Mensch: andere Erscheinungen hatten für ihn nur eine untergeordnete Bedeutung; alles, was Landschaft, Genrebild genannt wird, hatte für ihn zu wenig Interesse. Den menschlichen Körper studierte und beobachtete er aufs genaueste, denn er wollte die Naturwahrheit erkennen, wenn auch diese Erkenntnis für ihn nur ein Mittel war, in die seinem innern Auge vorschwebende Welt emporzusteigen. Stärker, unruhiger als das Leben in der Aussenwelt pulsierte sein geistiges Leben. Mit einem Sprung erreichte er die letzte Schranke der Aussenwelt und suchte sie mit einer Kühnheit zu überschreiten, die bei einem andern nur Anmassung und Unnatur gewesen wäre. Aus dem Überschuss an Kraft kam auch seine innere Unruhe, und er empfand nur dann Befriedigung, wenn er in

Kunstwerken das ausdrücken konnte, was ihn in beständiger Erregung erhielt. Die verschiedensten künstlerischen Pläne gingen ihm durch den Kopf, und er zweifelte niemals an der Möglichkeit, dieselben auszuführen: sein starker Arm war immer bereit, in den Dienst seiner Phantasie zu treten.

XI. Sein künstlerisches Schaffen kannte nicht die Zergliederung, das Suchen nach einzelnen verborgenen Zügen, sondern bemächtigte sich gleich des ganzen Gehaltes der Erscheinung. Sein Auge blieb nicht beim unaufhörlichen Wechsel der Naturerscheinungen stehen. Er verlangte etwas Festes und Dauerhaftes, weil sein Geist von Anfang an ein festumrissenes Bild vom Leben in sich trug. Aber von dem Gegensatze der Festigkeit seines Charakters zu der Intensität und Erregtheit seines Empfindens kam auch die sich in ihm beständig erneuernde Kraft des Kampfes und des Sieges. Mensch und Natur verschmolzen bei Michelangelo nicht miteinander, denn jener stellte grössere Forderungen, als diese gewähren konnte. Seine Werke müssen daher von diesem Kampfe zwischen Geist und Natur sprechen. Ihm war die Kunst der Sieg seines eigenen Innern über die Hindernisse, welche er auf dem Wege von der Wirklichkeit zum Erhabenen vorfand: je eindringlicher das innere Erleben des Künstlers ist, desto tiefer und stärker muss auch der Ausdruck seines Schaffens sein.

Seine Kunstsprache ist die eines Menschen, der keine Traditionen kennt, der alles aus sich selber erschaffen muss, um es sein Eigentum zu nennen. Seine Kunst ist seine Selbstbefreiung, weshalb sie

auch die eindrucksvollste Verkörperung einer grossen Persönlichkeit ist: der Mensch ist hier mit dem Künstler eins, und sie lassen sich voneinander nicht trennen. Michelangelo pflegte zu sagen, es könne keinen echten Künstler geben, der ein verdorbenes Herz hätte: *mai può stare il vizio con tanta eccelsa arte.* Der schön empfindende Mensch, dessen Ideal von der Kunst das der Griechen ist, bleibt, tiefer geschaut, nur ein Bild unseres Gehirns, denn das Genie fügt sich nicht unseren idealen Wünschen und bringt seine Gestalten hervor, ohne theoretische Forderungen zu befragen.

Der vorherrschende Zug in Michelangelos Phantasie ist die erhebende Ruhe nach einem harten geistigen Kampf. Sie stellt den Schmerz nicht mass- und trostlos dar, sondern ergreifend und erlösend zugleich. Nicht nur körperliche, sondern noch mehr geistige Kraft spricht beispielsweise auch aus seiner Kolossalfigur des Moses. Dem ursprünglichen Plane gemäss hätte diese Gestalt auf einer Höhe aufgestellt werden sollen, wo sie auf den Beschauer nur noch lebensgross wirken konnte, während jetzt der *duce e capitano degli Ebrei* den Eindruck eines gestürzten Titanen macht, der sich wieder erheben zu wollen scheint, um nicht unten von neugierigen Blicken geschaut und geprüft zu werden.

XII. Alle Gestalten Michelangelos tragen den Ausdruck geistigen Lebens. Darin besteht auch der Unterschied zwischen seiner Phantasie und derjenigen der antiken Künstler. Diese gingen in der Blütezeit der hellenischen Kunst von einem bestimmten Typus aus, der in einfachen Linien und in

harmonischer Schönheit wiedergegeben wurde, wobei die Ruhe, wie sie nur damals ungewollt gestaltet werden konnte, von etwas Ewigem und Dauerhaftem spricht. Die Phantasie der alten Griechen drang nicht hinter das verborgene Natur- und Seelengeheimnis, und es ist, als wenn der damalige Künstler alles, was er in seinem Innern vorfand, in einigen ruhig gezogenen Linien wiedergeben könnte. Der Zeus von Otricoli sagt z. B. unmittelbar durch ganz wenige Züge alles, was der Bildhauer darstellen wollte. Der antike Mensch scheint das Geheimnisvolle in eine unerreichbare Ferne verlegt zu haben: er empfand es als Fatum, das von dem menschlichen Innern durch eine Kluft getrennt war. Ist es nun Zufall, dass es während der Blütezeit der griechischen Kultur nicht auch in der bildenden Kunst einen persönlich und tragisch empfindenden Meister wie Aeschylos gegeben hat?

Für das kompliziertere Empfinden der Renaissance ist es bezeichnend, dass mit demselben auch eine universellere Begabung solcher Künstler wie Michelangelo Hand in Hand geht. Der individuell veranlagte Mensch hat einerseits mehr darzustellen, findet aber auch auf der andern Seite reichere Mittel und einen tiefern Ausdruck für seine Darstellungen. Michelangelos Kunst wurzelt in einem zusammengesetztern, leidenschaftlichern Empfinden, als es der Antike vielleicht überhaupt eigen sein konnte: zwischen den antiken bildenden Künstlern und Michelangelo besteht nicht nur der Gegensatz verschieden gearteter Temperamente, sondern auch der Gegensatz verschiedener Kulturen. Infolge seines poten-

zierten Empfindens konnte Michelangelo die Welt nicht als etwas Abgeschlossenes entgegentreten: die Natur und den Menschen fest und doch zugleich mit dem innern Auge der Sehnsucht erfassend, musste er in seiner Kunst vorwiegend dramatische Bewegung zum Ausdruck bringen. Er charakterisiert durch die Bewegung des Körpers, durch die ganze Haltung, durch den Blick. Das eben meinte Michelangelo, wenn er in seinem Alter einmal bemerkt hat, man solle nicht mit den Händen, sondern mit dem Gehirn malen — *Io rispondo, che si dipinge col cervello e non con le mani.* Form und Inhalt gingen bei ihm aus der starken Einheit seines Geistes hervor. Die Kunst ist ihm eine Art von Religion, und was er an inneren Bedürfnissen, an geistigen Kämpfen erlebt hat, das drückt sich auch unwillkürlich in seinen Gestalten aus.

XIII. Die Werke der Antike, die Michelangelo kannte und deren Formen ihn begeisterten, gehörten der spätern Epoche, nicht der Blütezeit der antiken Kultur an. Mit der Antike hatte Michelangelos Phantasie das plastische Schauen gemein. Er selber hielt seine Begabung vorwiegend für die eines Bildhauers. Seine Vorliebe für die Darstellung des nackten menschlichen Körpers kommt nur allzu oft zum Ausdruck. Schon in seinem Gemälde der heiligen Familie konnte er es sich nicht versagen, den ganzen Hintergrund, wie es übrigens schon vor ihm Signorelli getan hatte, mit nackten Gestalten auszufüllen. Bei der Darstellung des Nackten ging er stets mit einer Freiheit und Kühnheit zu Werke, die schon seine Zeitgenossen in Bewunderung versetzte. Er

kannte und gestaltete den menschlichen Körper unvergleichlich besser als die Alten. Aber durch den Gegensatz zwischen Stoff und Geist wurde der Stoff bei ihm unwillkürlich schwerer, so dass der Geist eine desto grössere Kraft entfalten musste, ihn zu überwinden. Seine feurige Innerlichkeit musste die Grenzen des plastischen Gestaltens ausweiten. Es ist, als wenn seine Phantasie sich nur in einem grossen Raume bewegen könnte, als wenn sein Geist das Unendliche zu umfassen strebte. Wollte er in seinen Gestalten der vier Tageszeiten etwas Bestimmtes darstellen? Sie drücken Stimmungen aus, die von einer tiefen Welteinsicht kommen, und weil sie über alle Grenzen des Bestimmbaren hinausragen, können sie auch keine eigentliche Deutung zulassen: sie sind der symbolische Ausdruck für das künstlerische Empfinden des Unendlichen. Das Erwachen des Lebens und des Geistes, tiefer Schlummer, der einen gemischten Eindruck von Dunkel und Helligkeit hervorruft, Stille hinter der Erregung und erregtes Leben hinter der plastischen Ruhe, das drücken seine Gestalten in der Mediceerkapelle aus.

Auch seine Malerei spricht von dieser innern Bewegung: es ist hier kein ruhiges Nüancieren in einzelnen feinen Zügen, keine lyrische Stimmung, sondern dramatische Plastik. Dass seiner Malerei stimmungsvolle Feinheit abgeht, daran ist eben der mächtige Flug seiner Phantasie schuld, die nur das Grosse und Erhabene mit Leichtigkeit konzipiert. Seine Fresken der Sixtina sind auch kein einfaches Werk malerischen Empfindens: er erzählt hier nicht

mit epischer Behaglichkeit und unpersönlicher Ruhe, wie Gott dem ersten Menschen den geistigen Odem einhaucht, vielmehr liegt in der Haltung und im Ausdruck der Gestalt des Schöpfers tiefe innere Bewegung neben plastischer Klarheit. Die Scene der Erschaffung des ersten Weibes, die Stellung, in welcher Eva sich zu Gott Vater wendet, ist eine ganze Dichtung, um nicht zu sagen: das ganze Lebensrätsel. Gerade bei einem so grandiosen Werke, wo Architektur, Plastik und Malerei zusammenwirken, konnte sich die Begabung Michelangelos als Maler in einer ihm zusagenden Weise hervortun. Denn Staffeleibilder zu malen, rein malerische Episoden darzustellen, dazu fühlte er in sich keine Neigung, auch war das Porträt nicht seine Domäne: wenn seine Phantasie sich zur Aufgabe gestellt hätte, einen individuellen Charakter zu erfassen, so hätte sie auf einem solchen Gebiete ihren mächtigen Schwung frei zu entfalten kaum vermocht. Seine Statuen des Giuliano und Lorenzo in der Kapelle der Mediceer sind auch nur symbolische Phantasiegestalten, von denen die eine einen Menschen der Tat und die andere ein nachdenkliches und innerliches Temperament darstellt.

Michelangelos Gestalten leben in einer ganz eigenen Welt: sie kennen kein Schwanken, keine Unentschlossenheit, sondern die meisten von ihnen sprechen entweder von einer sie beherrschenden unbeugsamen Willenskraft oder von einem begeisternden höhern Schauen; sie erheben sich alle über das gewöhnliche Mass und verkörpern heroischen Drang, innere Erregung, Mitgefühl und

Geisteskraft, wie in der glühenden Vision des Jesaias, in dem heiligen Zorn des Ezechiel, in der Grübelei des Daniel, in dem demutsvollen Schauen des Jonas, in den Sibyllen als Verkörperung der verschiedenen Arten innerer Arbeit und geistigen Forschens. Alles, was er darstellt, selbst der geringste Entwurf, zeigt das ihm innewohnende Streben, über die Natur hinauszugehen. In einigen energisch hingeworfenen Strichen stellt er einen Faun oder einen Satyr hin. Spricht sich in den Zeichnungen Leonardos ungewöhnliche Sorgfalt und Feinheit aus, so tragen alle Skizzen Michelangelos den Charakter urwüchsiger Kraft. Bei Leonardo ist der Ausgangspunkt immer genaue Beobachtung der Natur, bei Michelangelo greift ein übermächtiger Geist ohne Zögern und ohne vieles Besinnen in die Natur hinein, um ihr das scharfe Gepräge seines eigenen Geistes aufzudrücken. Nicht umsonst schrieb Goethe aus Rom: ‚Und ich bin in dem Augenblicke so für Michelangelo eingenommen, dass mir nicht einmal die Natur auf ihn schmeckt, da ich sie doch nicht mit so grossen Augen wie er sehen kann . . . Wir gingen von da auf die Logen Rafaels, und kaum darf ich sagen, dass man diese nicht ansehen durfte. Das Auge war von jenen grossen Formen so ausgeweitet, dass man die geistreichen Spielereien der Arabesken nicht ansehen mochte, und die biblischen Geschichten, so schön sie sind, hielten auf jene nicht Stich.‘

XIV. Fester Umriss, erlebter Inhalt, tiefe geistige Kämpfe sind auch die Merkmale der Dichtungen Michelangelos. Sein grandioser Stil konnte sich auch in seinen schriftlichen Äusserungen nicht

verleugnen: *E come quel che contrafà se stesso,* blieb er sich immer gleich. Seine plastisch schauende Phantasie verleiht auch seinen Gedichten ihren eigentümlichen Charakter: ein mächtiges und tiefes Empfinden, eine Glut von Leidenschaft werden hier in feste Formen gebannt. Nicht mit Unrecht meinte daher Francesco Berni in einer poetischen Epistel an Sebastiano del Piombo, alle andern reden in Worten, während Michelangelo in Gegenständen rede — *ei dice cose, e voi dite parole.*

Michelangelo selbst hielt sich niemals für einen Dichter von Beruf: *lo scrivere non è mia arte,* und seine eigenen Gedichte bezeichnete er einmal mit dem Worte *frascherie.* Seiner Sprache geht die leichte Eleganz, das freie Spiel ab; die Form kämpft bei ihm mit einem zu schweren Stoffe. Er behandelt die Sprache wie Marmor: er meisselt mehr, als er malt. Aber hinter der harten Form spürt man hier doch stets innere Bewegung, tiefste Erregbarkeit und Sehnsucht. Er hat nur das in seinen Gedichten zum Ausdruck bringen wollen, was ihn innerlich erregte und bewegte: *effetto alcun mortal non mi è più nuovo.*

Liebe, Freundschaft, Schönheitskultus und Glaubenskämpfe — das sind die Motive seines Dichtens. Die Freundschaft ist für den einsam lebenden Künstler ein wahrer Kultus, dem er nur in den höchsten Ausdrücken huldigen kann.

Die begeisterte Freundschaft für den schönen und vornehmen Tommaso de'Cavalieri, die in den an ihn gerichteten Briefen und Sonetten einen überschwänglichen Ausdruck gefunden hat, fiel allen

denjenigen, die Michelangelo näher standen und die Reinheit seiner Natur kannten, gar nicht auf: alle jungen Männer, zu denen Michelangelo in eine Beziehung trat, achteten ihn wie einen Vater. Nur ein Mensch, wie Pietro Aretino, konnte, ohne Verständnis für den Charakter Michelangelos, dessen Schönheitsbegeisterung missdeuten. Derselbe Pietro Aretino stimmte in seinen Kunstansichten mit dem päpstlichen Zeremonienmeister Biagio von Cesena überein, der bei der Besichtigung von Michelangelos Jüngstem Gerichte den Papst darauf aufmerksam machte, es sei unschicklich, an so heiliger Stätte nackte Gestalten in einer Weise anzubringen, die eher in eine Badestube gehöre. Michelangelo hat ihn deshalb, wie erzählt wird, in der Hölle als Minos gemalt, worüber Biagio beim Papste Klage führte. Paul III. soll ihm jedoch bemerkt haben: ‚hätte der Künstler dich ins Fegefeuer versetzt, so würde ich mich noch bemühen können, für dich was zu tun, aber aus der Hölle kann auch ich dich nicht erretten.' Als der Papst Paul IV., der ohne Verständnis für Kunst an diesem Fresko soweit Anstoss nahm, dass er es ganz herunterschlagen lassen wollte, wurde später Daniello da Volterra beauftragt, einige Gestalten darauf mit leichten Gewändern zu versehen. Michelangelo, der von der beabsichtigten Änderung erfahren hatte, bemerkte, der Papst möge lieber danach trachten, statt der Bilder die Menschen zu ändern, womit er jedenfalls meinte, dass dann diese auch an seinen nackten Gestalten nichts Anstössiges mehr finden würden. Die körperliche Schönheit sprach zu

ihm in einer unmittelbaren und anschaulichen Sprache und erregte in ihm seinen besonders stark entwickelten Formensinn. Ein vollendeter Körperbau war für ihn die Offenbarung eines tiefen Naturgeheimnisses. Es sei unwahr, meinte er, was behauptet werde, dass es dem vorgerückten Alter nicht anstehe, göttliche Schönheit zu verehren.

Das Liebesgefühl Michelangelos trägt zum Teil den Charakter natürlicher Unmittelbarkeit, ist aber meistens in die Sphäre des platonischen Eros erhoben. In seiner Jugend, in Bologna und in Florenz, war noch sein Liebesgefühl nicht ohne natürliche Leidenschaft. In einem fein empfundenen Sonett, das sich auf eine Liebesneigung des Zweiunddreissigjährigen bezieht, ist es noch nicht jenes überirdische Gefühl, von welchem Michelangelo in einem seiner Sonette sagt:

La vita del mie amor non è 'l cor mio,
Ch' amor, di quel ch'io t'amo, è senza core.

Später wurde für ihn die Liebe eine Erscheinung aus einer höhern Welt, von welcher dieses Leben für Augenblicke beleuchtet und bald wieder im Dunkel gelassen wird. Freundschaft, Liebe und Verehrung für alles Schöne war für ihn eine und dieselbe Empfindung. Condivi bemerkt daher, Michelangelo habe nicht nur die Schönheit des Menschen verehrt, sondern alle schönen Erscheinungen der Natur: ‚ein schönes Pferd, einen schönen Hund, eine schöne Landschaft, eine schöne Pflanze, einen schönen Berg, einen schönen Wald, und alles in seiner Art Schöne und Seltene regte ihn zu ungewöhnlicher Bewunderung und Liebe an'. Das Gefühl der Liebe, wie

Michelangelo es erfasst, ist der Weg zur bessern Vervollkommnung und eine Vorbereitung für eine jenseitige Welt: *fa perfetti gli amici qui, ma più per morte in cielo.* Es ist die Glut des Genies, *che d'ogni rara altezza è giotto e vago.* Wenn Michelangelo dieser Glut nicht Herr werden kann, so trägt nicht er die Schuld daran, sondern: *Colpa è di chi m'ha destinato al foco.* Die höherliegende Quelle seines Liebesgefühles und seines Schönheitskultus kommt besonders in einem seiner Sonette zum Vorschein, worin er sich fragt, ob das, was er liebe, der Wirklichkeit angehöre, oder nur ein Gebilde seines Empfindens sei, worauf ihm die Liebe antwortet: es ist zwar Wirklichkeit, aber so erhöht und durchgeistigt, dass es nicht mehr dieser vergänglichen Welt angehört, sondern unsterblich wird:

La beltà che tu vedi è ben da quella;
Ma crescie poi ch'a miglior loco sale,
Se per gli occhi mortali all'alma corre.
Quivi si fa divina, onesta e bella,
Com' a sè simil vuol cosa immortale:
Questa, e non quella, a gli occhi tuo' precorre.

Die Empfindung des Schönen durchzuckte unruhig sein Inneres, rief in ihm Stimmungen der Freudigkeit oder der Trauer hervor, ohne dass er sich mit seiner Vernunft davon hätte Rechenschaft geben können: es war etwas Dämonisches, das ihn beherrschte und sich seiner noch im späten Alter mit einer jugendlichen Kraft bemächtigte. In Donato Giannotis Dialoge sagt Michelangelo, es gebe vielleicht niemand, der mehr dazu bestimmt sei, die Menschen zu lieben, als er: ‚Jedesmal, wenn ich

in einem Menschen edle Gesinnung oder irgend eine geistige Fähigkeit sehe, wodurch er irgend etwas geschickter als andere zu tun im stande ist, so bin ich gezwungen, ihn zu lieben und er nimmt mich derart gefangen, dass ich nicht mehr mir, sondern ihm angehöre.' Er bewegte sich in einer Region glühenden geistigen Lebens, die jeder andere gar nicht ertragen könnte: *E di quel c' altri muor, convien ch' i' viva.*

XV. Das Empfinden, welches seinem Dichten zu Grunde liegt, findet fast immer einen entsprechenden, durchaus wahren Ausdruck. Nur hie und da erinnern einige seiner Sprachbilder an Petrarca, aber sonst ist seine dichterische Sprache die der ungestillten Sehnsucht des Genies. Die Gedichte, worin der Zwiespalt zwischen seinem hohen Bestreben und der Unerreichbarkeit dessen, was seinem innern Auge vorschwebt, kühn und plastisch geäussert wird, gehört überhaupt zu dem Wahrsten und Tiefsten des poetischen Schaffens. Die Nacht, das Geheimnis des Daseins regte ihn bei aller Bestimmtheit und einschneidenden Klarheit seines Schauens tiefer an, als das helle Licht des Tages. Der Mensch war für ihn ein Kind des geheimnisvollen Dunkels: die Sonne allein genüge nicht, alle Kräfte im Menschen zu erwecken; der Nacht wohne mehr Heiligkeit, als dem Tage inne: *Dunque le notti più ch' e dì son sante.* Tiefe Stimmung spricht auch aus dem Sonett, worin die Nacht und der Tod miteinander verglichen werden: wie die Nacht alle müden Gedanken zur Ruhe bringt, so ist auch der Tod der letzte Befreier und das sicherste Heilmittel aller Pein.

Die Tiefe seines Empfindens musste auch ein intensives Reagieren auf das Leiden und das Elend des Menschen zur Folge haben. In seinem Gedichte auf den Tod seines Vaters sagt er aus genauer Selbstbeobachtung: wie tief er selbst das Elend des Lebens empfinde, das wisse Gott allein —

Nostri intensi dolori e nostri guai
Son come più e men ciascun gli sente.
Quant' in me posson, tu Signior tel sai.

Er sieht im Leben das Falsche triumphieren und die Wahrheit machtlos: *Trionfa il falso, e 'l ver non surge fora.* Alles in der Welt beruhe nur auf falscher Einbildung, auf einem Wahn, und das wissen eben die tiefer empfindenden Menschen am besten. Das Leben hat ihn um manche seiner Hoffnungen betrogen, die meisten Versprechungen nicht eingehalten:

Condotto da molt' anni all' ultim' ore,
Tardi conosco, o mondo, i tuo' diletti:
La pace, che non hai, altrui prometti,
E quel riposo c' anzi al nascer muore.

Das Problem des Sein und des Nichtsein tritt an ihn ebenso herausfordernd wie später an Hamlet und dessen Geistesverwandte:

S'alcun se stesso al mondo ancider lice,
Po' che per morte al ciel tornar si crede,
Sarie ben giusto a chi con tanta fede
Vive, servendo, miser' e 'nfelice.
Ma perchè l'uom non è come fenice,
C'alla luce del sol resurgie e riede,
La man fo pigra, e muovo tardi el piede.

Durch die Stärke seines Empfindens, durch das

Schöpferische seines Naturells wird er über seine pessimistischen Stimmungen hinweg zur religiösen Sehnsucht geführt. Er hat das Bewusstsein von dem weiten Abstand zwischen dem, was seinem Geiste als das Vollkommene vorschwebt, und seinem eigenen, in Widersprüche verstrickten Temperament:

Gli occhi miei vaghi delle cose belle,
E l'alma insieme della sua salute,
Non hanno altra virtute
Ch'ascenda al ciel, che mirar tutte quelle.

Vergebens suchte Michelangelo seinem stolzen und unbeugsamen Geiste diejenige Ruhe zu geben, welche Temperamenten eigen ist, die entweder die Sehnsucht gar nicht kennen, oder einen unerschütterlichen Glauben an den Lebenszweck haben. Der Himmel stand ihm nicht offen, und er musste ihn in sich selber erkämpfen und erschaffen: die Schöpfung des Menschen war für ihn kein äusserer Akt, den er als einmal gegeben ohne Frage hinnehmen konnte. Aber durch seine grosse Kraft war er fähig, den ersten Schöpfungstag mit dem letzten Tage der Welt ahnend zu verknüpfen und dies alles innerlich zu erleben. Daher konnte er sich zu dem Höchsten erheben, ohne es in Milde und Ruhe zu verehren. Deshalb ist auch das Erhabene nicht nur der Kern seiner Kunst, sondern auch der seiner Religiosität. In seinem spätern Alter gewann die Gestalt Christi eine immer grössere Bedeutung für sein Empfinden und Denken, wobei manche Anregung dazu von seiner Freundin Vittoria Colonna ausgegangen sein mochte. Aber auch in seiner eigenen Natur lag von jeher das Verlangen nach

einem höhern Bilde, welches die tiefen Gegensätze seines Empfindens hätte mildern und lösen können, die Sehnsucht nach einer festen Einheit mit sich selbst und mit der Welt. Der Stolz seiner mächtigen Persönlichkeit kämpfte mit den zarteren Seiten seines Gewissens, und musste oft einer aufrichtig gefühlten Demut weichen. Gerade in einer so gearteten Natur musste die Vorstellung von der Erlösung und von der Gnade ein tiefbewegendes Erlebnis werden. Bei all seiner überreichen schöpferischen Kraft konnte er doch nicht die Zufriedenheit mit seinem eigenen Selbst finden wie die vorwiegend intellektuell veranlagten Menschen. Auch erfasste er den Gegensatz zwischen Natur und Mensch weiter und schärfer, als dass er die Natur in seinem eigenen Geiste und sich ruhig in der Natur hätte bespiegeln können. Er strebte mit der ihm eigenen Energie über sich selbst hinaus, und gerade dieses in seiner Art schöpferische Gefühl der eigenen Unfreiheit und Abhängigkeit, verbunden mit einem mächtigen Verlangen nach vollständiger Freiheit, musste Michelangelo zur Vorstellung von Erlösung und Gnade führen.

Wenn auch die Grundwahrheiten des Christentums sich seinem Geiste von Jugend auf eingeprägt und keine zersetzende Skepsis zugelassen hatten, suchte doch sein sehnsuchtsvoller Geist durch seine innern Erfahrungen und Erlebnisse die überkommenen Vorstellungen immer mehr zu vertiefen und in aller Reinheit zu gestalten. Wie alle tieferen Charaktere drang er bis zum psychischen Kern der religiösen Erlebnisse vor, unabhängig von den ge-

gebenen Formen, in denen die Kirche die inneren Erfahrungen schöpferisch religiöser Menschen den anderen nahe zu führen sucht. Da er aber nicht einseitig veranlagt war, so musste es ihm fern liegen, den gegebenen äussern Formen der Kirche entgegenzutreten. Gleich Dante mochte er gewisse Missbräuche tief beklagen, wie in jenem Sonett, in welchem er ausruft: Christus selbst geht endlich die Geduld aus im Anblicke dessen, was in Rom geschieht, aber gleich Dante hielt er an den letzten Wahrheiten seiner Religion fest.

Hatte Michelangelo in seiner ganzen Lebensauffassung viel Ähnlichkeit mit Dante, dessen Göttliche Komödie er einmal illustriert hatte, so spricht sich doch in den Charakteren beider nicht nur der Unterschied zweier Temperamente, sondern auch zweier Epochen aus. Als Mensch wäre Michelangelo in jeder Zeit derselbe geblieben, als Künstler jedoch steht er durch seine Auffassung der Form und durch seinen Kultus des Schönen ganz auf dem Boden der Renaissance.

Rafael

I. Hinter Rafaels Werken steht ein feines und liebenswürdiges Naturell. In seinem Innern spielten sich keine erschütternden Kämpfe ab; das Leben hatte für ihn keine äusseren und inneren Störungen. Er empfand die Natur naiv, aber doch nicht ohne Einmischung einer gewissen künstlerischen Absicht, die jedoch wegen der Ebenheit und Klarheit seines Temperamentes nichts Aufdringliches und Gewolltes erhielt. Sein Inneres war wie ein ungetrübter Spiegel, welcher all das klar und ungebrochen wiedergab, was sein Auge schaute und sein Studium ihm zuführte. Man möchte sagen: auch sein einfacher Verstand verhielt sich gegen das Leben ebenso rein wie sein Gemüt. Er verlangte vom Leben nichts anderes, als klare Linien für das Auge, Bilder für die Phantasie und ruhige Formen, die seine Schöpferkraft noch reiner wiedergeben sollte. Die Ungebrochenheit und Reinheit mussten daher die Hauptmerkmale aller seiner Werke werden.

Seine Phantasie kannte keine Glut und nährte sich nicht von eindringlichen inneren Erfahrungen; sie ward dadurch unpersönlich und konnte ungesucht ihre eigene massvolle Schönheit auf alles

übertragen, was sie schuf. Was ein persönlich veranlagter Mensch durch Kämpfe und innere Ausgleichung erreicht, das konnte Rafael ohne Mühe erlangen: die Schönheit ist daher wie ein unverbrüchliches Gesetz seiner ganzen Produktion. Da er sich mit dem Geschauten nicht stark auseinanderzusetzen brauchte, so wurde dieses in ihm mit grosser Leichtigkeit verarbeitet, wobei die nebensächlichen Züge ausgeschieden und nur die grossen und wichtigsten beibehalten wurden. Die Helligkeit seines ruhigen Gemütes ist über alle seine Werke ausgebreitet und gehört ihnen als ihr Inhalt und ihre Form an. Das Schöne erscheint hier als die Frucht eines glücklichen Temperamentes, welchem die Welt sich nur von den harmonischen Seiten zeigte. Die Kunst deckt sich bei ihm vollständig mit dem Schönen: ihre Kreise werden von den Grazien gezogen und durch nichts gestört. Die dämonischen Lebensmächte, mit denen die grosse Persönlichkeit von Angesicht zu Angesicht kämpft, um die höchste Steigerung des Empfindens zu erlangen, finden in der Kunst Rafaels keinen Ausdruck und konnten eine solche Seele gar nicht heimsuchen.

II. Rafaels Kunst erhebt sich zu einer verklärenden Gestaltung; sie thront von Anfang an über der Natur und folgt nur ihren eigenen Gesetzen. Ihr Schöpfer ist kein glühend empfindender Kolorist; für ihn standen der reine Ausdruck, die helle Farbe, die durchsichtige Form in erster Reihe. Das Einhalten vollendeten Masses, das harmonische Schaffen war bei Rafael möglich, weil auch sein

Inneres vollkommen ausgeglichen war. Aber in der Abwesenheit tiefer Erregbarkeit liegt die Ursache, warum die meisten seiner Werke bei aller unvergleichlichen Schönheit der Form nicht tief ergreifen, nicht hinreissen. Denn hinreissen kann nur ein persönliches Empfinden, eine Individualität, welche die Lebensmächte nicht passiv über sich ergehen lässt; ergreifen kann die tiefe Sehnsucht; dagegen rufen die Werke Rafaels Bewunderung hervor im Anblicke dessen, was der begnadete Künstler in solcher Formvollendung in die Aussenwelt zauberte: die Schönheit ist eine seltene Gabe des Himmels und eine Gunst der Natur, nicht ein ergreifendes geistiges Erleben.

Wo die Schönheit des verklärten Ausdrucks zugleich auch Inhalt der Darstellung und des Empfindens ist, dort bleibt Rafaels Kunst unübertroffen. In einer ganzen Anzahl seiner Madonnenbilder wirkt er daher unmittelbar, weil hier eine seltene Übereinstimmung zwischen Form und Inhalt herrscht. Das Mass in der Gestaltung, das milde Leuchten der Farbe, welches dem ästhetischen Sinne in wohltuendster Weise zusagt, lassen seine Madonnenbilder in ihrer Art als die vollkommensten Werke erscheinen. Je nach dem Temperamente, je nach den Forderungen, mit welchen der Zuschauer an die Malerei herantritt, muss auch das Urteil über die Wirkung der Gemälde Rafaels und seiner Eigenart verschieden ausfallen, aber von der Vollendung seiner Kunstform wird jeder den gleichen Eindruck empfangen. Entstanden aus einem gleichmässigen und ruhigen Empfinden, aus einer ausserordentlichen

Fähigkeit, das genau Geschaute zu idealisieren, müssen seine Werke grosse Linien, klassische Form und verklärende Charakterisierung im höchsten Grade aufweisen.

III. Nicht Erhabenheit, nicht energische Auseinandersetzung mit den tiefen Lebensmächten, sondern ein abklärendes Schauen ist der Grundzug seiner ganzen Kunst. Er nahm das Leben in klarster Objektivität wahr, das Empfinden der Lebenstragödie dagegen muss bei ihm nicht stark gewesen sein; auch lag in seinem Geiste kein tiefer intellektueller Gehalt, wie bei Leonardo. Die Natur hatte ihn zum reichbegabten, leicht schaffenden, naiv lebenden Künstler bestimmt. Sein harmonischer Geist sah alles als eine Verschmelzung schöner Formen an: selbst die innere Bewegung, die er darstellte, musste an der ruhig abschliessenden und schön abrundenden Linie ein starkes Gegengewicht finden. Dem innigen Zuge, welcher in seinen Werken durch die massvolle Form hindurchschimmert, fehlt die Steigerung, welche aber mit einer solchen vollendeten Form sich vielleicht auch niemals vertragen kann.

IV. Rafael charakterisiert seine Gestalten hauptsächlich dadurch, dass er die wesentlichen Züge derselben von der Höhe seiner Phantasie betrachtet, ohne in den Charakter energisch einzudringen. In seinen Porträts gibt er nur die allgemeinsten Züge eines Charakters wieder, aber diese hebt er immer gross und rein hervor. Nur das günstige Zusammentreffen einer grossen künstlerischen Begabung mit einem solchen Naturell vermochte auch diese einzige Eigenart in der Kunst hervorzubringen:

aus dieser Zusammensetzung musste die klassische Vollendung der Form wie die Frucht aus der Blüte entstehen.

Bei keinem andern Maler herrscht ein so natürliches Gleichgewicht zwischen Zeichnung und Farbe; auch seine durchsichtige Farbengebung steht in einer Beziehung zu seinem Naturell: seinem Kolorit ist ein heller und reiner Glanz, nicht das Feuer überströmender Kraft eigen; es glüht darin nicht die Flamme starker Ergriffenheit und Begeisterung: dieses Leuchten der Farbe in fein abgemessener Nüancierung kommt mehr von einem klar schauenden Auge als von einem Empfinden des Hell und Dunkel in der Natur und im Innern des Menschen. Es spricht vorwiegend mit der grössten Anschaulichkeit von dem, was das Auge sehen, was die Sinne erfassen und das Bewusstsein wahrnehmen können; aus der in die Natur tiefer herunterreichenden Region greift hier nichts Geheimnisvolles und Suggerierendes über. Beispielsweise kommt die überaus feine Wirkung seiner Sibyllen in S. Maria della Pace vorwiegend von einem tiefen Schönheitsgefühl, das sich darin äussert. Seinem ganzen Temperamente nach bildet Rafael eine einzigartige Erscheinung, wo er Frauen, Kinder und Engelgestalten in abgeschlossener Harmonie erfasst: hier deckt sich die Lebenswahrheit vollständig mit der Kraft seiner innern Vision. Seine grossen Freskokompositionen in den Gemächern des Vatikans sind dagegen nicht so unmittelbar aus seiner Künstlernatur entsprungen wie seine Madonnengestalten und seine Porträts.

V. In allem, was er darstellt, bleibt er immer

der bedeutendste Anordner: nur er allein besass einen so feinen, einen so lichten und leichten Sinn für die Einteilung grosser Flächen. Mit bewundernswürdiger Ungezwungenheit bewegt sich seine Phantasie in den ihr vorgeschriebenen Raumverhältnissen. Die einzelnen Gestalten gruppiert er mit dem ihm eigenen Sinne für tadellose Symmetrie, ohne im geringsten steif oder trocken zu werden, wie beispielsweise in der musterhaften Anordnung seines Gruppenbildes ‚Die Schule von Athen' oder in dem zum Teil auch dramatisch wirkenden Fresko ‚Die Vertreibung des Heliodor'. Bei aller Einhaltung des unverbrüchlichen Schönheitsgesetzes, dem seine Phantasie immer folgte, teilte sich der Hand Rafaels etwas von innerer Erregung mit und auch Begeisterung bei der Komposition seines kleinen Gemäldes ‚Die Vision des Ezechiel' und ganz besonders seiner dramatisch wirkenden Kartons und seines letzten Werkes ‚Die Transfiguration'.

Correggio

I. Correggio hat nicht nur aus der Technik der Malerei der Renaissance weitgehende Konsequenzen gezogen, sondern seine Werke sind auch die reifste Blüte einer seltenen Eigenart. Er war nicht auf grosse Schärfe und Bestimmtheit der Zeichnung bedacht, auch nicht auf Eindringlichkeit physiognomischer Züge, sondern vorzugsweise auf die Darstellung eines feinen psychischen Gehaltes. Er lebte im hellen Sonnenschein und kannte nicht die schweren Schatten, die dem Auge und dem Innern das Tageslicht verhüllen. Die malerische Wirkung des Lichtes ist bei Correggio nicht etwas, das er nur in der Aussenwelt vorfindet und bloss intensiver wiedergibt, sondern der eigentliche Inhalt seines ganzen Empfindens: selbst in das Düstere hätte er noch sein eigenes Seelenleuchten hineingetragen, weshalb auch alles, was er schildert, von einem warmen Leuchten durchdrungen ist. Seine Gestalten sind von einer durchsichtigen, heitern Atmosphäre umgeben, worin alle Schlacken des Stoffes wie vor der milden Wärme des klaren Sonnenstrahls verschwinden.

In Correggios Innerm nimmt sich die Welt ganz

anders aus, als in einem Menschen, der von Leidenschaften, starken und unerbittlichen Forderungen des Willens oder von einer ungestillten Sehnsucht beherrscht wird. Correggio ist mit allen Charaktereigenschaften einer ruhigen, harmonischen, fein und innig empfindenden Natur begabt. Ruhe und Frieden umgaben ihn die vierzig Jahre seines Lebens hindurch. Ohne starken Selbsterhaltungstrieb und ohne Verlangen nach Anerkennung brachte er in der Zurückgezogenheit Werke hervor, denen nach dem Tode des Malers selbst Tizian volle Bewunderung gezollt hat. Abseits und unabhängig von den damals berühmten Malerschulen schlug seine Kunst ihre eigenen Wege ein. Zweifelsohne hat er ungefähr in seinem achtzehnten Lebensjahre in Mantua manche Werke der Antike, wie auch die Fresken Mantegnas, betrachten und auf sich wirken lassen können; es ist keineswegs unwahrscheinlich, dass er auch Werke anderer Meister der Renaissance zu sehen Gelegenheit hatte; allein seine eigentliche Künstlerbegabung entfaltete sich ohne Einmischung von aussen her. Jedem Gegenstand, den er behandelte, teilte er etwas von seinem eigenen Empfinden mit: der gleiche seltene Liebreiz ist in seiner Malerei den antiken wie auch den andern Motiven eigen. Zur Antike verhielt er sich ganz anders, als die meisten Künstler der Renaissance: die klassische Form war ihm Nebensache, und besonders alles, was an statuarische Kälte erinnert, durchaus fremd.

II. In Correggios Naturell muss eine grosse Naivität und Reinheit gelegen haben. Zwischen Leben und Kunst herrscht bei ihm, wie selten bei einem Künstler,

kein Widerspruch. In der abgeschlossenen Stille erfreute er sich ruhigen und warmen Eheglückes mit seiner jungen Frau Gerolama. Jedenfalls kann die Innigkeit in der Darstellung seiner heiligen Frauen und seiner Madonnen nur aus der Wärme ruhigen Glücksempfindens hervorgegangen sein. Was daraus spricht, ist reinste Menschlichkeit und eine weibliche Anmut, die sich mehr an die Seele, als an das Auge wendet. Nicht die künstlerische Absicht der souveränen Gestaltung, sondern eine ganz seltene harmonische Innerlichkeit verleiht seinen Werken ihren eigenen Reiz; der Mensch, der solche Werke geschaffen hat, muss mit sich in einem tiefen Frieden gelebt haben, denn er sah die Wirklichkeit nicht in ihrer Nacktheit, sondern durch einen fein gewobenen Schleier von Zartheit und Milde. Der Stoff erhielt für seine Phantasie ein leichtes Schweben und erhob sich durch die Wirkung des hellen und ruhigen Lichtes in eine obere Sphäre: der Eindruck, den seine Gestalten hervorbringen, ist der, als ob sie das Gesetz der Schwere gar nicht kennten; nicht nur ihr Blick verweilt in einer heiterern und durchsichtigern Luft als der irdischen, sondern auch den zarten und feinen Körpern ist in seinen Werken etwas wie ein leichter Flug eigen.

Die Phantasie ist bei Correggio nicht nur eine im Zustand des Schaffens wirkende Kraft, sie ist vielmehr der tiefere Inhalt seines ganzen Erlebens, weshalb es auch zwischen ihr und der Wirklichkeit hier gar keinen Abstand geben kann; im Zustande des Gestaltens braucht sie nur die seinem Empfinden angeborene Klarheit und Zartheit zu

verarbeiten und nicht, wie bei manchem andern Künstler, auf unbewusste Weise in ein bloss geahntes Gebiet einzudringen.

Seine inneren Erlebnisse beruhen auf fein gesponnenen Träumen und auf einer die Wirklichkeit nur leicht streifenden Reinheit des Schauens. Der ganze Lebenskampf spielte sich ganz fern von den Visionen seiner Phantasie ab, und doch sind seine Gestalten nicht weltentrückt, denn sie bewegen sich im Leben, wenn sie auch ganz anders als die Menschen ihrer Umgebung empfinden; ohne glühende Ekstase, in feinster Milde hängen sie den traumhaften Bildern ihres eigenen Innern nach. Der Gegensatz zwischen Aussen- und Innenwelt ist ihnen unbekannt; sie übertragen vielmehr ihre eigene Zartheit auf die Widersprüche der Wirklichkeit. Glücklich veranlagte Menschen, sind sie von der innern Flamme aufrichtiger Liebe durchdrungen. Man trägt von ihnen den Eindruck davon, dass man mit guten und vornehmen Menschen zusammengekommen sei, denn die Feinheit ist, selbst in ihrer Passivität, nicht unwirksam, bei Correggio gesellt sich aber dazu noch ein tiefer Seelenadel. Er stellt seine zarten und lichten Gestalten in diese Welt der Kämpfe und Leidenschaften hinein mit der Sicherheit eines Menschen, der all die Gefahren und Klippen, an denen die zarteren Naturen zerschellen können, gar nicht sieht und gar nicht sehen kann. Aber seine Gestalten haben eine eigene Stärke, die sie über alle Gefahren hinwegträgt: ihre Seelenruhe ist ihre erfolgreiche Waffe.

Correggios Gottheit ist kein verzehrendes Feuer.

Der Heiligenschein ist für ihn nur eine innere Erleuchtung ohne Glut und ohne Streit der Sinne. Die Motive der Evangelien erfasst er auf einfachste und menschlichste Weise: er holt aus ihnen das heraus, was seinem Naturell am meisten entspricht, und ordnet es mit Sinnigkeit zu einem Idyll, zu einer Scene zartester Mutterliebe oder zu einer originell entfalteten glänzenden Vision der Himmelfahrt. Er kennt dabei nicht die Anspannung aller inneren Kräfte auf eine vorherrschende starke Empfindung. Natur und Mensch vereinigen sich da in leuchtender Heiterkeit und geben einen Zusammenklang, in den gar keine Dissonanz hineinspielt: kennt doch auch Correggios Naturell kein Schwanken und keinen plötzlichen Wechsel von Stimmungen.

III. Was Correggio zur Darstellung bringt, ist eigentlich nicht der Charakter, sondern das Seelische. Naturen, denen das Zarte und Innige abgeht, kommen bei ihm gar nicht vor, auch nicht Mischungen von Licht und Dunkel, Abstufungen in den Charakteranlagen. Vor ihm steht nur eine einzige Region, in welcher es bloss Nüancen im Ausdrucke von Helligkeit und Anmut gibt, aber im Nüancieren einiger feinster Seelenzüge entfaltet er einen grossen Reichtum: immer sind es dieselben und doch verschiedene Strahlen, die das Antlitz seiner Gestalten in milder Wärme umspielen. Die Anmut und Zartheit seiner Madonnen kann er beständig variieren und neu beleuchten. In der Schilderung der zarten Liebe der Mutter oder der heitern Naivität des Kindes liegen seine innersten und wichtigsten Erlebnisse. Wer das Kind mit solch einem Auge

schaut, der muss in seinem eigenen Innern die unverwüstliche Kindesnaivität getragen haben: daher kann auch Correggio seinen Engelknaben eine Unschuld verleihen, in die sich nicht der leiseste irdische Schatten mischt: seine Engel, Putten und Kinderköpfe haben alle einen nur ihnen eigenen Ausdruck von Leichtigkeit und Reinheit. Man fragt sich sonst: Was hat die Kindeseinfalt Besonderes zu sagen? Und doch teilt sie sich bei Correggio so beredt mit. Es ist, als ob er aus einem Jenseits Visionsbilder mitgebracht hätte, und doch sind sie alle mit einer Klarheit und Sicherheit dargestellt, die ein Gefühl der wirklichen Möglichkeit hervorrufen: er hat sie in sich selbst vorgefunden und geschaut. Im Mittelpunkte seines ganzen Schaffens steht eben das Geheimnis kindlicher Heiterkeit, von der bei ihm alles angezogen und erhellt wird: die Madonna und die Apostel, die heiligen Männer und Frauen; das Alter mochte sie zwar von der kindlichen Naivität entfernt haben, aber in ihrem Innern lebt noch die vollständige Unschuld. Die Seelenreinheit des Jesuskindes auf dem Schosse seiner Mutter ist ihre tiefste und schönste Vision; nicht einen Gott verehren sie dabei, sondern die sinnige Einfalt des Menschenkindes. Und diese Apostel und Heiligen sind hier auch Menschen ohne äussern Heiligenschein, zwar entrückt der Wirklichkeit, aber doch nicht über die Grenze des Fassbaren hinausragend. Sie sind alle anmutige Gestalten, deren körperlicher Liebreiz der Feinheit ihres Seelenausdrucks gleichkommt: das Elend und das Gemeine hat sie mit keinem Hauche berührt, sie waren von Anfang an in

einem Jenseits und gehen auch ganz in ihrer durchsichtigen Liebesvision auf.

Seine Heiligen kennen nicht den Ausdruck plastisch sich äussernder Kraft. Auch liegt in seinen Madonnen, die so voll zarter Regungen sind, keine wirksame und ergreifende Hoheit. Der Schmerz gehört dem Schattenreiche an, und Correggio liebt nur die Verklärung: alle seine Gestalten bewegen sich daher innerlich in einer neuerstandenen Welt, die von der frühern nur eine leise Erinnerung beibehalten hat, und kennen die Lebenstiefen, den Schmerz und den Seelenkampf nicht.

Correggio umfasste nicht die ganze Mannigfaltigkeit des Daseins, sondern schaute nur die am hellsten beleuchteten Gipfel, die in den feinsten Konturen zwischen der Erde und dem Himmel ragen.

Benvenuto Cellini

I. Ob Benvenuto Cellini sich wohl bewusst war, als er in vorgerücktem Alter die ersten, von ihm bereits zerrissenen Seiten seiner Selbstbiographie wieder zusammenleimte und seine Lebensereignisse zu Ende diktierte, dass er gerade diesen Aufzeichnungen das Wesentliche seines Ruhmes zu verdanken haben würde? Jedenfalls ist der Name des Goldschmieds und Bildhauers Cellini von seinen eigentümlichen Aufzeichnungen unzertrennlich.

In seiner Lebensbeschreibung spricht sich ein durchaus problematischer Charakter aus: die Natur hat ihn mit ungewöhnlichen Kräften begabt, es liegt aber etwas Verworrenes in ihm, etwas, das keine innere Freiheit, keine Höhe, keinen Abschluss zeigt. Cellini ist ein künstlerisch begabter Kraftmensch der Renaissance, ungebändigt wie eine Naturgewalt, die keinen höheren Geboten des Geistes gehorcht, und doch behielt selbst dieser ungezügelte Charakter noch eine gewisse Reinheit, die dem Sturm verworrener Leidenschaften nicht unterliegen konnte. Das entfesselte Individuum, welches rücksichtslos sich selbst in den Vordergrund

rückt und seine eigenen Eingebungen und Wünsche für das Höchste, ja für eine Fügung des Schicksals und der Gottheit hält; die grenzenlose, naive Selbstanbetung und das stärkste Selbstvertrauen; die aufrichtige Verehrung für die Kunst; eine oft in Prahlerei ausartende Ruhmsucht; Vorurteile, die in den dunkleren Gebieten des Innern hausen und trotz allem Selbstvertrauen und allem Überschuss an Lebensenergie düstere Schatten des Aberglaubens werfen — das alles spricht aus Cellinis Charakter.

II. In seinem Temperamente lag ein Übermass von Leidenschaft, die seine Nerven in beständiger Spannung erhielt: das Nervenleben hatte bei ihm das Übergewicht über die Klarheit des Bewusstseins. In seinem Mannesalter liess ihn der Tätigkeitstrieb nicht zu Ruhe kommen. Seine Leidenschaften waren wie angekettete wilde Tiere, die nicht gereizt sein wollten. Schlummerten sie, dann sah er die Dinge mit einem klaren Auge, dann liess er auch sein Fühlen rein und menschlich sprechen. Aber es kamen immer wieder Augenblicke, wo sein Ehrgefühl durch irgend ein äusseres Motiv oder durch irgend eine an ihm selbst oder an einem ihm Nahestehenden begangene Ungerechtigkeit verletzt wurde, und der Zündstoff seines Innern entflammte im Nu, und der ganze Mensch verfiel der Raserei. In solchen Augenblicken konnte er Bluttaten begehen, wovon er später mit der grössten Kaltblütigkeit erzählte. Er war von der Rachsucht wie besessen: er hasste seine Feinde mit der ungebändigten Kraft seines Instinktes und beruhigte sich nicht eher, als bis er sich an ihnen gerächt hatte.

Wiewohl er wissen musste, was seiner dafür harrte, vermochte er doch seine stürmischen Leidenschaften nicht zu zügeln. Sein ganzes Jugend- und Mannesalter war eine ununterbrochene Reihe von Abenteuern, die ihm mehr als einmal hätten das Leben kosten können und wiederholt Gefängnis zur Folge hatten. Es war eine günstige Fügung des Schicksals, dass er, dank seiner künstlerischen Begabung, Freunde hatte, die sich für ihn verwendeten und ihn aus den schlimmsten und gefährlichsten Lebenslagen befreiten. Einmal machte er den kühnen Versuch aus einer Gefängniszelle zu entkommen, der aber trotz seiner unglaublichen Geschicklichkeit misslang; die Folge davon war, dass er in ein fürchterliches Loch in der Engelsburg gesteckt wurde und nur auf Verwendung des Kardinals Ippolito d'Este erlangte er wieder die Freiheit. Luigi Alamanni schrieb im Jahre 1539 an den Schriftsteller Benedetto Varchi: ‚Hier sitzt bei mir Benvenuto, gesund und munter, und nur mit Mühe kann er selbst daran glauben, denn als er aus dem Kerker entlassen wurde, schien es ihm ein Traum zu sein, da er bereits die Hoffnung aufgegeben hatte, je wieder herauszukommen.'

III. Die Selbstbeherrschung schien ihm eher ein Zeichen der Schwäche als der Kraft zu sein, und er verwechselte daher oft das Gefühl der Unabhängigkeit mit der Ungebundenheit der Sinne und der Heftigkeit der Sprache. Aber trotz aller Masslosigkeit hat doch sein Unabhängigkeitsgefühl nicht selten etwas Aufrichtiges. Selbst dort, wo er, wie in seinen Suppliken an den Herzog Cosimo I. und

an dessen Sohn Francesco, die konventionelle Form einhalten musste, fand er Worte stolzen männlichen Selbstgefühles. Er blieb in allem, was er tat, zu sehr Naturkraft, als dass er irgendwie hätte falsch sein können. Durch alle Verworrenheit hindurch bewahrte er ein Gefühl der Rechtlichkeit und der Anhänglichkeit an seine Nächsten und Freunde. Er nahm keine Rücksicht darauf, dass er durch seine fanatische Wahrheitsliebe seine eigenen Interessen schädigte: immer nannte er die Dinge beim rechten Namen und da er eine grosse Achtung vor der Würde der Kunst hatte, so gab er oft ein allzu schroffes Urteil über Kunstwerke ab, auf die Gefahr hin, sich dadurch Feinde zu machen. Als ihm für seinen Perseus auf Grund einer übelwollenden Wertschätzung nur dreitausendfünfhundert Taler ausgesetzt wurden, die er zudem noch in kleinen monatlichen Raten erhielt, welche der herzogliche Schatzmeister späterhin nach eigenem Gutdünken bedeutend schmälerte, schrieb ihm Cellini: ‚Oft frage ich mich, ob Ew. Herrlichkeit überhaupt noch ein Mensch seien und eine Seele haben, worüber ich das Urteil Gott überlasse.‘

In seinem Unabhängigkeitsgefühl liegt jedoch eher Instinkt als eine hohe Auffassung von der Menschenwürde. Denn er war kein geistiger Mensch. Seltsamerweise war er sogar überzeugt, die göttliche Vorsehung stehe ihm in seinen Racheakten gegen seine Feinde immer bei. Reue und Umkehr kannte er nicht, denn stets glaubte er nur das Rechte zu tun. War denn der Einfall, den er in seinem neunundfünfzigsten Lebensjahre hatte, in den geistlichen

Stand zu treten, mehr als eine Caprice seiner erhitzten Phantasie?

IV. Cellinis Fühlen und Wünschen war zu sehr an sinnliche Formen gebunden: alle tiefere Sehnsucht und das intimere Nachdenken über das Leben und über sich selbst stand ihm fern. Er war einheitlich, einseitig und stark. Alles, was er wahrnahm, verarbeitete sich bei ihm in sinnliche Vorstellungen. Der Überschuss an Energie führte ihn einesteils zu Gewaltsamkeit und Schroffheit in seinem Handeln und Reden und andernteils zu einem gewissen Aberglauben und hie und da zu seltsamen Visionen. Der starke Kern seines Naturells blieb dabei jedoch unversehrt, und seine Kräfte gewannen immer wieder ihr Gleichgewicht.

Als die Natur Cellini mit Energie und künstlerischen Fähigkeiten ausgestattet hatte, vergass sie, ihm das mitzugeben, was das Wesentliche eines echten Künstlers ist: den tiefern Wunsch und den schöpferischen Traum. Sein Naturell wurzelte zu sehr im Äusserlichen, und seine Leidenschaft kam hauptsächlich aus seinen physischen Kräften. In der Verbindung der Lebensenergie eines ungewöhnlichen Abenteurers mit den Fähigkeiten eines Künstlers liegt das Problematische seines Charakters. Die ihm angeborene Geradheit spielte seinem Verstande beständig einen Streich: er war zwar erfinderisch in den Mitteln zur Erreichung seiner Absichten, aber niemals schlau und verschlagen; Liebe und Anhänglichkeit konnte er nicht heucheln, wo er Hass oder Abneigung empfand. Die Ursache seiner Unverträglichkeit lag

eher in einer masslosen Heftigkeit als in Gewaltsamkeit: sein Eigensinn machte ihn jähzornig, wo ihm zuwider gehandelt wurde; alles was nicht für ihn war, sah seine erhitzte Einbildungskraft sofort als gegen ihn gerichtet an. Überall glaubte er sich von Feinden umgeben und ging nie ohne Waffen aus. Als ihm während seines Aufenthaltes in Paris vom König Franz I. das Schloss Petit-Nesle als Wohnung angewiesen wurde, hielt er es für angezeigt, die dort Ansässigen, die nicht sofort den Platz räumen wollten, durch eine förmliche Belagerung zum Auszug zu zwingen. Auf Anstiften der Madame d'Etampes, der Geliebten des Königs, wurde eine ihm zugewiesene Brunnenarbeit dem Primaticcio übergeben. Cellini erschien bei demselben, besprach mit ihm die Angelegenheit und warnte ihn vor der Annahme des Auftrages, wenn ihm das Leben lieb sei. Und Primaticcio wusste auch, dass mit Cellini nicht zu spassen war. Der geringste Anlass genügte ihm, sich mit seinen Gönnern zu überwerfen: so hat er sich von dem ihm freundlich gesinnten Kunstmäcen Bindo Altoviti, dessen Büste er modelliert hatte, wieder abgewendet. Aber oftmals bezeigte er auch wahres Gerechtigkeitsgefühl und echte Herzensgüte: er unterstützte seinen Vater, war seinen Angehörigen aufrichtig zugetan und nahm sich einer frühern Maitresse und ihrer zwei Kinder an. Für seine Magd Piera und die Kinder, die sie ihm in legitimer Ehe schenkte, scheint er wahre Anhänglichkeit empfunden zu haben. Der Tod seines dreijährigen Sohnes ging ihm sehr nahe; an Benedetto Varchi schrieb er: ‚Es kommt mir

vor, als ob ich in meinem ganzen Leben nichts so Teueres gehabt hätte. Der Tod hat ihn mir in vier Tagen weggerafft, und der Schmerz darüber hat mich so niedergeschlagen, dass ich auf dem Punkte stand, ihm nachzufolgen.'

V. Cellini besass eine vielseitige technische Begabung und die Fähigkeit, sich in verschiedenen Gebieten der plastischen Kunst mit grosser Leichtigkeit und oft auch mit wirklichem Geschick zu behaupten. Von Hause aus Goldschmied, blieb er diesem seinem Berufe, wiewohl er daneben auch bildhauerische Werke ausführte, sein Leben lang treu. Seine künstlerische Phantasie ging vorwiegend auf das Detail aus, welches er auch mit grosser Sorgfalt wiedergibt, aber es mangelte ihr der Schwung und die Tiefe der Konzeption. Seine so stark hervortretende Lebensenergie griff nur selten als wahre Gestaltungskraft in sein künstlerisches Empfinden ein. In seiner Broncestatue des Perseus tritt seine Begabung in allen ihren Eigenschaften am deutlichsten zutage: Alles, was mit Kunstfertigkeit zusammenhängt, ist hier mit der Überlegenheit des Virtuosen behandelt, und die Einzelheiten sind mit einer ausgesuchten Feinheit bearbeitet; die Modellierung einzelner Teile lässt dieses Werk als eines der gelungensten jener Zeitperiode und als das bedeutendste Cellinis erscheinen. Aber hier zeigt sich auch die Schranke, über welche seine schöpferische Kraft nicht hinauszugehen vermag: die technische Ausführung hat hier keinen tiefer empfundenen Inhalt; der Virtuosität entspricht hier keine gleichwertige Konzeption.

Der Goldschmied Cellini, dessen feine Arbeiten von Fürsten und Päpsten verlangt wurden und das Erstaunen seiner Zeitgenossen hervorriefen, wollte auch Bildhauer grossen Stiles sein. Er studierte mit andauerndem Fleiss die Werke der Antike und die Michelangelos und hatte für diese eine grenzenlose Verehrung. Er selber war überzeugt, dass er Grosses, ja Unübertreffliches hervorbringen könne. Wenn er von seinen Werken spricht, so tritt die ihm eigene Selbstanbetung an den Tag, die vielleicht ihren Grund gerade in dem Widerspruche zwischen der Virtuosität seiner Technik und dem Mangel an tieferm, schöpferischem Inhalt hatte. In seinem siebzigsten Lebensjahre schrieb er: ‚Vom Herzog bekam ich dann den Auftrag, die Kanzel auszuführen, die sicherlich ein schönes und herrliches Werk geworden wäre, wie ich denn auch für den Chor Basreliefmodelle anfertigte. Schon hatte ich daran zu arbeiten begonnen und Zeichnungen und Modelle für die Türen des Domes hergestellt und seiner Hoheit versprochen, diese Türen schöner als die von San Giovanni zu machen; wiewohl diese ja die schönsten der Welt sind, so war ich doch überzeugt, noch viel Besseres hervorbringen zu können.‘

Möglicherweise hätte auch Cellini damit ein vortreffliches Werk gegeben, denn gerade das Gebiet zwischen der Kunst des Erzgiessers und Goldschmieds und der des Bildhauers war seine eigentliche Domäne, wenn er auch an die Feinheit der Konzeptionen Ghibertis, die er übertreffen zu können glaubte, kaum herangereicht hätte, denn ihm mangelte die Kraft der Sammlung, und seinem

künstlerischen Blicke die Richtung auf das Wesentliche bei der Darstellung eines Gegenstandes und bei der Charakterisierung einer Gestalt.

Er war sich bewusst, dass sein Perseus, auf den er unendliche Mühen verwendet hatte, sein bestes Werk bleiben werde. Von seinen vielen Goldschmiedearbeiten, Medaillen und Bildwerken sind nur sehr wenige übrig geblieben. Arbeiten in Gold und Silber sind ja immer der Gefahr ausgesetzt, ihres Stoffwertes wegen eingeschmolzen zu werden, und dies ist auch mit den meisten kleinern Werken Cellinis geschehen. Sein Hauptwerk aber bleibt neben seinem Perseus seine eigentümliche Autobiographie.

Die venetianische Kunst

I. Ein Handelsstaat, eine hohe Entfaltung des Verstandes und der politischen Klugheit, Kenntnis der Sitten anderer Länder, fortwährende Beziehungen zum Orient, in der Stadt selbst ein grosser Reichtum und eine mächtige Aristokratie, die das Leben der Einwohner nach strengen, unverbrüchlichen Gesetzen ordnete und regierte — inmitten solcher Zustände müssen die Menschen anders fühlen, denken und streben, als im Kirchenstaate oder in einer Republik wie Florenz oder in einer konservativen, abgeschlossenen Stadt wie Siena. Schon im frühen Mittelalter nahm Venedig wegen seiner Lage, seines Reichtums und Handels eine besondere Stellung inmitten der andern Staaten Italiens ein. In Venedig kamen zu den grossen Märkten viele Tausende Menschen aus den fernsten Gegenden zusammen. Schon vor dem vierzehnten Jahrhundert erfreute sich die Insel Murano eines Weltrufs wegen ihres Kristalls, ihrer Perlen und ihrer Stahlspiegel, und Venedig während der Renaissance wegen seiner Seide, seines Sammets, Damastes, Leinens, seiner Tapeten und gold- und silberdurchwirkten Stoffe. Petrarca nannte um die Mitte des vierzehnten Jahr-

hunderts Venedig die wunderbarste Stadt, die er je gesehen hätte. Auf Philippe de Commynes, der dort im Jahre 1495 weilte, machte die Lagunenstadt mit den dreissigtausend Gondeln, mit ihrem in jener Zeit unvergleichlichen Arsenal, mit den schön gebauten und reich geschmückten Marmorpalästen am Canal Grande, mit den schönen Gärten, zahlreichen Kirchen und siebzig begüterten Klöstern, mit ihren Festen, Illuminationen und prächtigen Umzügen den Eindruck der grössten, wohlhabendsten und am besten regierten Stadt Europas. Und selbst zur Zeit, da Paris sich bereits zur Weltstadt entwickelt hatte, schrieb Torquato Tasso nach einem Besuche daselbst, Frankreichs Hauptstadt sei zwar grösser an Umfang und habe eine zahlreichere Bevölkerung, aber Venedig bleibe doch unvergleichlich durch seine Bauten und Villen und durch seine bewundernswerte Lage.

Die Beziehungen zu fernen Ländern, das Streben nach politischer Macht und der Reichtum brachten in der Lagunenstadt eine weitgehende Weltlichkeit hervor und zugleich eine Toleranz in Bezug auf Glauben und Denken. Im Jahre 1364 schrieb Petrarca, Venedig sei in der Welt die einzige Stätte von Freiheit, Gerechtigkeit und Frieden, der einzige Hafen, zu welchem die Schiffe der nach Ruhe Verlangenden vor Tyrannei und Krieg ihre Zuflucht nehmen könnten. Zu Petrarcas Zeiten war Venedig die Herberge des freien Denkens und der Lehre des Averroes. Nirgends sonst, bemerkt einmal Petrarca, ein Gegner des Averroismus, würden derlei Ansichten geduldet werden. In der zweiten Hälfte des

fünfzehnten Jahrhunderts bildete sich in Venedig eine grosse Unabhängigkeit von allen Einflüssen des Papsttums aus. Die Interessen des Staates standen hier über den kirchlichen, und Geistliche durften keine Staatsämter bekleiden. Wenn im venetianischen Senat eine Rom betreffende Angelegenheit beraten wurde, mussten diejenigen Senatoren, deren Sympathien mit Rom bekannt waren und die sonst in Beziehung zu dem Papst oder den Mitgliedern des Kardinalskollegiums standen, den Ratssaal verlassen. Die Venetianer kümmerten sich wenig um päpstliche Interdikte und bestanden darauf, dass alle geistlichen Stellen in ihrem Gebiete nur an ihre eigenen Mitbürger vergeben wurden. Bekanntlich rührt die Feier der Vermählung des Dogen mit dem Adriatischen Meere davon, dass der Papst Alexander III. dem Dogen Ziani einen Ring verliehen haben soll, wodurch die Herrschaft der Venetianer über das Meer vom Papst sanktioniert wurde. Als Julius II. während seines Konfliktes mit Venedig den Gesandten der Venetianer ironisch fragte, wo sie denn den schriftlichen Beweis davon hätten, gab jener in derselben Weise zur Antwort, die Beglaubigung befinde sich auf der Rückseite jener Urkunde, durch die Konstantin der Grosse dem Papst Sylvester Rom und den ganzen Kirchenstaat geschenkt hatte. Wegen der Verleihung eines Benefiziums an eine Julius II. genehme Person, die aber Venedig nicht bestätigen wollte, brach zwischen dem Papst und dem venetianischen Gesandten Pisani ein heftiger Wortwechsel aus. ‚Ich werde nicht eher ruhen,‘

rief der Papst unmutig aus, ‚als bis ich euch, Venetianer, gedemütigt und aus euch wieder die Fischer gemacht habe, die ihr einmal gewesen seid.' Stolz antwortete darauf der Gesandte: ‚Eher werden wir aus Euch, heiliger Vater, einen armen Kleriker machen, wenn Ihr nicht Vernunft annehmen solltet.' Und dem Papst Paul V. antworteten die Venetianer in Hinsicht auf ihre Politik im Orient: ‚Zuerst sind wir Venetianer und erst dann Christen.'

Trotz der Frömmigkeit der venetianischen Bevölkerung wären in Venedig Verbrennungen von Bildern und Schmucksachen, wie sie Savonarola in Florenz vornahm, geradezu unmöglich gewesen; soll es doch ein Venetianer gewesen sein, der im Jahre 1497 in Florenz während eines *bruciamento delle vanità* für all die Sachen, die da auf dem Scheiterhaufen zusammengetragen wurden, vergeblich zweiundzwanzigtausend Golddukaten angeboten hat.

Gerade in Venedig musste die ganz freie, weltliche Kunst ihren günstigsten Boden finden. In der florentinischen Kunst sieht man nirgends den freien Schwung der venetianischen Lebensfreudigkeit und farbentrunkenen Weltlichkeit. Mochte auch in Florenz ein weltlich freier Ton in der unter dem Einfluss des Humanismus stehenden Literatur herrschen, in den Dichtungen des Lorenzo de'Medici und Luigi Pulci, in der bildenden Kunst dagegen suchte der Florentiner meistens das weltliche Motiv einem geistlichen unterzuordnen. In Florenz fand das, was Renaissance genannt wird, seinen charakteristischen Ausdruck in der Aneignung der antiken plastischen Auffassung, wie auch in der humanisti-

schen Bildung. Die Florentiner stellten an die Malerei die stillschweigende Forderung plastischer Klarheit: das illustrierte Motiv kirchlichen und teils auch antiken mythologischen Inhalts galt hier als äusserst wichtiger Bestandteil des künstlerischen Schaffens. Den Werken der florentiner Maler ist etwas von der trockenen und klaren Luft von Florenz eigen. Der wärmere Ton bei Botticelli rührt vorwiegend aus seiner poetischen Stimmung her; bei Andrea del Sarto ist die Farbenwirkung nichts anderes als Weichheit und Zartheit malerischen Schauens, und die Farbe des Bartolommeo della Porta hinterlässt nicht den Eindruck vollständiger Natürlichkeit. Auch die Kunst des Porträts zeigt in Florenz keine einhüllende Pracht und keinen Farbenglanz, sondern meist einfache prunklose Realität und oftmals scharfe Charakterisierung. Nicht so in Venedig.

II. Schon in den Anfängen der venetianischen Malerei mischte sich in ein mystisches Empfinden ein prunkender Goldglanz hinein: bereits in der Malerei der Vivarini machte sich ein Zug zur äussern Pracht geltend. Bald entfalteten schon die venetianischen Künstler eine ausgesprochene Liebe zur glänzenden Ausgestaltung des malerischen Hintergrundes, zu welchem sie die venetianische Wirklichkeit wählten. Durch die Gemälde Carpaccios, des Malers des sorgfältig ausgeführten venetianischen Details, schillert glanzvoll das Leben seiner Umgebung, selbst dort, wo er ein kirchliches Motiv schildert, wie in seinen Darstellungen aus dem Leben des H. Hieronymus und des H. Georg in San Giorgio degli Schiavoni: im Studierzimmer des H. Hierony-

mus glänzt hier jedes Buch auf dem Bücherbrett in seinem besonderen farbigen Einband, und das Interieur gemahnt in jedem Detail an die venetianische Umgebung des Malers. Bei Gentile Bellini ist es der venetianische Prunk und die Prachtentfaltung der Prozessionen, was er mit besonderer Vorliebe schildert.

Nicht ein tieferes Empfinden, auch nicht wahre künstlerische Inspiration herrscht in solchen Werken vor, sondern die naive Freude des Auges, welches die Gegenstände der Aussenwelt liebevoll beobachtet. Der Glanz und Prunk der stolzen und reichen Patrizier teilte sich selbst solchen Gemälden mit, die in ihrem Auftrage für Kirchen ausgeführt waren: der heilige Gegenstand erschien nur als äusseres Motiv, an welchem sich die Farbenpracht entfaltete; der Patrizier und seine Familie beanspruchten dabei die Aufmerksamkeit des Künstlers oftmals in weit höherem Masse, als die heiligen Motive; die Erzählungen des Evangeliums waren nicht selten nur der äussere Anlass, das bunte Leben Venedigs in freier malerischer Auffassung darzustellen; die Umgebung Christi, die Apostel und die Heiligen wurden so menschlich wie nur möglich erfasst und nicht selten in orientalische Kleider neuerer Zeit gehüllt, wie solche von den Malern in Venedig tagtäglich an den vielen Fremden aus dem Osten beobachtet werden konnten.

III. Grosse, prächtig gekleidete Frauen von üppiger Gestalt, junonischen Formen und goldschimmernden Haaren, schöne selbstbewusst auftretende Männer und Jünglinge von lebhaftem Blick und langem Haar, prächtige und reichgeschmückte

Häuser mit ihrem ausgesucht verzierten Innern — dies darzustellen war die Hauptaufgabe der venetianischen Malerei. Es ist das Milieu, in welchem die Maler Venedigs selber lebten: die Kunst wurde von den Venetianern gewürdigt und gesucht, die Maler erhielten reichen Lohn für die Ausschmückung der Paläste, der Zunfthäuser — *scuole* — der grossen Warenhäuser — *fondachi* —, der Kirchen und Kapellen. Bald mussten sie Plafonds mit Darstellungen mythologischen Inhaltes verzieren, bald Familienbildnisse ausführen; Männer und Frauen wollten porträtiert werden, die Familien ihre Ahnen und der Staat seine hohen Würdenträger dargestellt sehen. Die venetianischen Künstler fühlten sich als Weltmänner, die mit den vornehmen Bürgern fast auf gleichem Fuss verkehrten. Es waren keine bescheidenen Werkstätten, wie die in Florenz, Rom oder Umbrien, in welchen sie arbeiteten und lebten. Sie bewegten sich mitten in einer ausgedehnten und fröhlichen Geselligkeit, waren den Tafelfreuden nicht abgeneigt und gingen nach vollendeter Tagesarbeit zu Festen und Gastmählern. Der Porträtmaler Antonello da Messina wählte Venedig zu seinem Aufenthaltsorte, wo er seinen Neigungen des Lebemannes frei nachgehen konnte. Hier hielt sich drei Jahrzehnte hindurch Pietro Aretino auf, der bekannte Tagesschriftsteller jener Zeit, welcher von sich zu sagen pflegte, er lebe vom Schweisse seiner Tinte, — *mi vivo del sudore degli inchiostri* — und einen so grossen Ruhm und Einfluss hatte, dass er den Beinamen der Göttliche trug. Im Palazzo am Canal Grande, wo er mit seinen Maitressen hauste, suchten

ihn Gesandte und Adelige verschiedener Nationen auf. Er schreibt einmal, er komme sich wie ein Orakel der Wahrheit vor, da er zum Schiedsrichter mancher Fürsten und Prälaten geworden sei: *onde io son' il secretario del mondo.* Sebastiano del Piombo denkt in einem Briefe aus Rom mit Sehnsucht an den heiteren Kreis zurück, in dem Tizian, der Bildhauer Jacopo Sansovino, Aretino, der Musiker Giulio und andere lustige Freunde ungezwungen verkehrten. Zwei Jahrzehnte später als Aretino kam nach Venedig der entkuttete Mönch Anton Francesco Doni, der Verfasser der *Marmi,* um daselbst ein freies, resolutes Leben zu führen und seine leichten Schriften zu drucken. Hier lebte auch die schöne und gebildete Courtisane Veronika Franco, eine Freundin des Tintoretto, und pries sich glücklich, in einer Stadt wie Venedig geboren zu sein: *E dov' anch' io la Dio mercè son nata.*

IV. Die mystische Regung, welche sich früher in der venetianischen Kunst gezeigt hatte, wich bald einer naiven und lebensfrohen Weltlichkeit. Die Kunst wurde jetzt der unmittelbare Ausdruck des heiteren Spieles der Wirklichkeit und der Lust am Pittoresken: das Auge des Malers erfreute sich an der bunten Stoffwelt, an dem schimmernden Geschmeide; die Kunst wurde Selbstzweck, und in der Malerei gewann das rein Malerische, das reiche Kolorit, das Hauptgewicht. Das Hell und Dunkel wurde schärfer hervorgehoben, man begann die Farbe leuchtender, breiter und kühner aufzutragen, die Natur freier zu beobachten und deren Eindrücke leichter auf sich wirken zu lassen: man denke an

Giorgione und Tizian, an Palma Vecchio und Pordenone, an Tintoretto und Paolo Veronese. Besonders in den Gemälden des Paolo Veronese sind die heiligen Männer und Frauen so weltlich wie nur möglich dargestellt: überall tritt bei ihm Üppigkeit und sinnliche Freudigkeit hervor. Er malte die heilige Christine, von Engeln umgeben, wobei der Heiligen nichts abgeht, was zu einer Dame der grossen Welt gehört, und im Gemälde, welches das Martyrium dieser Heiligen darstellt, legte der Künstler seine ganze lebhafte Sinnlichkeit in die Behandlung des zitternden nackten Leibes; sogar der heiligen Jungfrau teilt sich bei ihm die glanzvolle Üppigkeit seiner anderen Frauengestalten mit. Paolo Veronese hatte sich einmal vor dem heiligen Officium in Venedig wegen der profanen Darstellung eines Gemäldes zu verantworten, in welchem er Gestalten des Evangeliums mit Buffonen und Papageien umgeben hatte. Als Entschuldigung führte er an, er sei ganz Maler und habe als solcher keine anderen Forderungen, als die seiner Kunst zu befolgen; lasse ihm die Leinwand Raum übrig, so fülle er sie mit Gebilden seiner eigenen Phantasie; übrigens habe ja auch Michelangelo in seinem Jüngsten Gerichte bei der Darstellung nackter Gestalten keine besondere Rücksicht auf die Forderungen der Religion genommen. — ‚Aber dort,' erhielt er zur Antwort, ‚sind keine Narren, keine Hellebarden, keine Hunde und keine Alfanzereien dargestellt.'

Das Dasein schien den venetianischen Malern bei ihrer gesteigerten Genuss- und Eindrucksfähigkeit nicht nur wert, voll ausgekostet zu werden,

sondern auch würdig, mit der ganzen Lebhaftigkeit und sinnlichen Frische im Bilde fortzuwirken. Die venetianischen Künstler lebten glücklich, naiv und zufrieden dahin, arbeiteten mit Leichtigkeit aus der spontanen Anregung des Augenblickes und entfalteten infolgedessen eine unvergleichlich fruchtbare Tätigkeit. Welche Aufgabe ihnen gestellt wurde, ob sie einen religiösen oder einen mythologischen und weltlichen Stoff darzustellen hatten, war ihnen völlig gleichgültig. Sie entledigten sich ihres Auftrages mit einer Sicherheit und Geschwindigkeit, wie solche nur bei einer vollkommenen Technik möglich ist.

Das Kunstwerk wurde hier zum erstenmal glänzende Dekoration und intensive Lebensfreudigkeit, ein Schmuck des Lebens, eine Quelle des Genusses.

Giovanni Bellini

I. Hat sich das Auge bei den vollgereiften, oftmals allzureifen Werken der grossen venetianischen Meister des Cinquecento gesättigt, so verlangt es, geblendet von der hohen Pracht und der Glut des intensiven Kolorites, nach Einfachheit, und unser Empfinden sehnt sich nach Seelenwärme und Innigkeit. Die ungeheuren Flächen, auf die Tintoretto seine Gestalten hingeworfen hat, im Taumel eines kraftstrotzenden Malertemperamentes, welches nie zu sich kommt und keine Sammlung und Stille kennt, ermüden bald durch die wirksamen Effekte, welche die Phantasie des Künstlers sich selbst und anderen zum besten gibt. Man fragt sich: Wo ist die Steigerung und Bereicherung unseres innersten Empfindens oder wo ist die Erhebung, welche die Kunst gewähren soll?

Die technische Seite ist in der bildenden Kunst freilich etwas sehr Wichtiges und soll und kann mit allem Ernst und mit der grössten Sorgfalt geübt werden, aber was nicht zu erlernen ist, bleibt etwas, das dem Künstler angeboren ist: der unaussprechliche Zauber und der Gehalt tiefsten Empfindens sind das Geheimnis des künstlerischen Naturells. Darin

offenbart sich auch der wesentliche Unterschied zwischen der schöpferischen Kraft des einen Künstlers und der des andern: das ist sowohl der Stil eines Menschen, als auch eines Kunstwerkes. Gibt man sich Rechenschaft davon, was wir von einem echten und gediegenen Werke in der Kunst fordern, so findet man, dass es im letzten Grunde vornehmlich das intensive Mitempfinden des Künstlers ist, nicht nur sein genaues Schauen der Aussenwelt: wir wollen, dass ein Mensch, dem die Fähigkeit gegeben ist, in Formen einer bestimmten Kunst zu sagen, was er erlebt, das von ihm Empfundene auch ohne Konvention, ohne Manieriertheit, in wahrer künstlerischer Unmittelbarkeit ausspreche. Welches Motiv der Künstler wählt, um seine intensive Sympathie mit dem Leben auszudrücken, ist meistens einerlei.

II. In Bellinis Gemälden, die in der Reihe der Werke der venetianischen Malerei ihre besondere Stellung einnehmen, vereinigt sich Kunst und naives Empfinden, weihevoller Ernst und der Sinn für das Tatsächliche. Über seinen Gestalten liegt oft eine Hoheit und nicht selten etwas Feierliches. Es ist ein inniger, fast feierlicher Realismus. Die grosse Sorgfalt bei der Darstellung von Einzelheiten, der Gewänder und des Hintergrundes, zeugt von genauer Beobachtung und treuer Hingebung an den Gegenstand. Durch alle Wandlungen der äussern Seite seines Stiles behielt Giovanni Bellini stets etwas bei, das ihm unveräusserlich angehört: die Ehrlichkeit und Wahrheit des Empfindens. Seinen Gestalten ist immer ein Zug eigen,

der nur von einer wirklichen Feinfühligkeit kommen kann. Aber sein Naturell hat auch eine angeborene spröde Kraft, die hie und da an Herbigkeit streift.

Aus dieser Zusammensetzung entsteht die Eigenart seiner künstlerischen Veranlagung; der Grundton darin ist ernstes Mitempfinden und zurückgehaltene Zartheit. In seinem Charakter liegt ein frommer Gesinnungsadel, gepaart mit einer gewissen Weltlichkeit. Gleich allen anderen venetianischen Künstlern musste er oft sein Talent auch in den Dienst rein dekorativer Zwecke stellen; aber die Reinheit seines Fühlens wusste er immer zu wahren; in allem, was er malte, zeigt sich die Sorgfalt eines Künstlers, der auf sich und seine Kunst etwas hält. Aus der plastischen Trockenheit der Werke der ersten Periode seines Schaffens, der Zeit, da sich ihm etwas von der scharf ausgeprägten Eigenart seines Schwagers Mantegna mitgeteilt hatte, spricht dieselbe Sorgfalt, die seinem ganzen spätern Schaffen eigen ist. Die herbe und oft etwas holperige Manier hat er mit der Zeit abgelegt und aus seinen Gemälden einen Farbenglanz leuchten lassen, welchem die Innigkeit seines Empfindens eine wohltuende Wärme verleiht.

Die Eigentümlichkeiten seiner Madonnengestalten sind für sein Naturell besonders charakteristisch: nicht die einfache Milde, nicht weibliche Feinheit und Zartheit bringt er darin meistens zum Ausdruck, sondern die Hoheit der Jungfrau und Mutter, den erhabenen Ernst der Lebensspenderin — eine ganz eigene Verschmelzung von Feierlichkeit und Demut.

Sein reines und frommes Gemüt weiss selbst dem

wirklichen Leben erhabene Seiten abzugewinnen. Christus auf seiner ‚Taufe Christi' in Vicenza ist zwar realistisch erfasst und doch steht er mit ungesuchter Vornehmheit in der liebevoll ausgeführten Landschaft da. Die Gestalten der Heiligen werden von Giovanni Bellini nicht in eine höhere Sphäre der Verklärung gehoben, aber aus allen spricht ein inniger Zug. Es kommt ihm mehr auf die feierliche Stimmung, als auf die dramatische Handlung an, weshalb er auch seine Motive mit grösster Einfachheit wählt und gestaltet.

III. Giovanni Bellini genoss ein grosses Ansehen als Mensch und Künstler. Aus seiner Schule gingen die bedeutendsten Maler Venedigs, Giorgione und Tizian, hervor. Er war beliebt bei seinen Schülern, deren Begabung er nicht ohne Selbstverleugnung förderte und sogar als alter Mann noch von ihnen zu lernen suchte. Er war ein ungewöhnlich gewissenhafter Lehrer und ein friedfertiger Mensch. In einem Briefe an den Humanisten Willibald Pirkheimer in Nürnberg schrieb Albrecht Dürer im Februar 1506 aus Venedig: ‚Ich habe viele gute Freunde unter den Italienern, die mich warnen, dass ich mit ihren Malern ja nicht esse und trinke. Auch sind mir ihrer viele feind und machen mein Werk nach in den Kirchen und wo immer sie es bekommen mögen; nachher schelten sie es und sagen, es sei nicht antikischer Art, darum sei es nicht gut. Aber Giam Bellini, der hat mich vor vielen Edelleuten gar sehr gelobt. Er wollte gerne etwas von mir haben und ist selber zu mir gekommen und hat mich gebeten, ich solle ihm etwas machen, er wolle es gut bezahlen.

Und die Leute sagen mir alle, was er für ein rechtschaffener Mensch sei, dass ich ihm ebenso gewogen bin. Er ist sehr alt und ist noch immer der beste in der Malerei.' Bei dieser Gelegenheit soll, wie die Anekdote erzählt, Bellini den deutschen Meister ersucht haben, er möge ihm den Pinsel, mit welchem er die Haare in so feiner Weise male, zum Geschenke machen. Darauf ergriff Dürer eine Anzahl seiner Pinsel, die sich von andern in nichts unterschieden, und bat Bellini, einen davon zu nehmen. Dieser ersuchte ihn jedoch nochmals um denjenigen Pinsel, mit welchem er das Haar so fein ausführe. Da trat Dürer an seine Staffelei heran und malte mit einem ganz gewöhnlichen Pinsel das Haar an einem Madonnenbilde so fein, dass Bellini darüber ganz verwundert war.

Bellini arbeitete an seinen Werken im Bewusstsein der höheren Forderungen der Kunst, weshalb ihn auch die gebildeten Zeitgenossen, wie Ariosto und Pietro Bembo, hoch priesen.

Giorgione

I. Bei Giorgione ist die Landschaft die ihn ganz beherrschende Stimmung, die tiefste Anregung für sein Schaffen. An Stelle der Festigkeit und Bestimmtheit der Umrisse, die dort zu herrschen pflegt, wo die Naturstimmung nicht in den Vordergrund tritt, macht sich bei Giorgione das rein malerische Empfinden geltend. Gleichwie die Landschaft in verschiedener Beleuchtung verschiedene Stimmungen hervorruft und sich dem für malerische Eindrücke empfänglichen Auge von immer neuen Seiten darbietet und zwischen dem hellen Sonnenlichte und der Abenddämmerung eine Menge von Schattierungen zeigt, die wie leise anklingende Akkorde ineinander verschmelzen, ohne dass eine feste Grenze gezeichnet werden könnte, — so erfasst das rein malerische Empfinden nicht nur die Natur, sondern auch den Menschen durch die Eindrücke des Augenblickes. Landschaft heisst dann mehr, als das Wort und die Vorstellung davon gewöhnlich bedeuten: auch der Mensch wird dann gleich einer Landschaft empfunden; er wird nicht von der Natur losgelöst, sondern er wächst aus der ihn von allen Seiten umhüllenden Natur hervor, so dass zwischen Natur und

ihm eine beständige geheime Wirkung herrscht. Der Mensch wird nicht in die reine Sphäre des Erhabenen gerückt; aber durch den innigen Zusammenhang mit dem ganzen Spiel von Licht und Schatten teilt sich ihm dabei etwas Intimes und Innerliches mit. Es ist eben der wesentliche Zug im modernen Empfinden, welches von keiner Festigkeit des Wollens getragen und von keinem unverrückbaren Wünschen umgrenzt wird und den einzigen Sinn und die Freude des Daseins in der intimsten Beziehung zum geheimnisvollen Walten der Natur findet.

Jenes Empfinden, aus welchem die religiöse Phantasie ihre Ahnungen und Anregungen schöpfte, musste allmählich durch ein vielseitigeres, an einzelnen Emotionen unvergleichlich reicheres, aber oftmals auch zerstückeltes ersetzt werden. Der Mensch blieb allmählich auf sich selbst und auf seine Umgebung angewiesen, und aus solchen rein natürlichen Eindrücken setzten sich auch die Bilder seiner Phantasie zusammen. War nun der Maler von einfachen Sinnen und von einer starken Naivität, so schilderte er den Menschen ohne tiefere Innerlichkeit; glimmte in ihm aber noch die Sehnsucht einer poetischen Natur, so musste sich, wie bei Giorgione, eine neue Abart malerischen Empfindens und Schauens ergeben.

II. Schon als Jüngling bekundete er eine aussergewöhnliche Begabung als Maler neben einer ausgesprochenen Neigung für Musik. Seine vielfachen Vorzüge machten ihn zum Liebling der venetianischen Gesellschaft: da er auf der Laute spielte und auch sang, so ward er öfter von den Vornehmen

zu Gaste geladen und beteiligte sich an den in Venedig beliebten Musikaufführungen. Auf Bestellung vornehmer Familien malte er allegorische und mythologische Figuren aus Ovids Metamorphosen und ähnliche Scenen. Wie Ridolfi erzählt, schmückte er das Haus, in welchem er selbst wohnte, mit Bildnissen von Dichtern und Künstlern. Im Gegensatze zu Tizian soll er ein vorzüglicher Lehrer gewesen sein, der die Kunstbeflissenen in die Geheimnisse seiner individuellen Technik bereitwillig einweihte. Zweifelsohne teilte sich auch manches von seiner Malart und Auffassung dem jungen Tizian mit: schon zu Lebzeiten Vasaris galt manche Arbeit Tizians für eine solche des Giorgione; wurde doch die Venus der Dresdener Galerie, Giorgiones Meisterwerk, lange für die Kopie eines Tizianschen Gemäldes gehalten, während das Konzert in der Galerie Pitti, welches, wie Giovanni Morelli es dargetan hat, alle Spuren der malerischen Individualität Tizians trägt, immer dem Giorgione zugeschrieben wurde.

III. Das Innere Giorgiones war voll Impressionen eines feinsinnigen, poetischen Naturells. Inmitten der Pracht von Venedig und des fröhlichen Treibens daselbst drängten sich ihm immer wieder intime Eindrücke zu, die er in der Trevisaner Landschaft seines Geburtsortes Castelfranco empfangen hatte. Das Eigenartige seiner poetischen Stimmung musste auch seiner Malerei einen besonderen Reiz verleihen. Nicht umsonst erblickten seine Zeitgenossen in seiner Art zu malen etwas ganz Neues: es war die Glut des Kolorits und die feinempfundene Poesie der Landschaft, was ihre Bewunderung hervorrief.

Schon zur Zeit, da er bei Giovanni Bellini in die Lehre ging, muss sich bei dem jugendlichen Giorgione eine ausgesprochene Neigung zum poetisch-malerischen Kolorit und eine besondere Art der Technik gezeigt haben: er muss schon damals alles mit dem Auge des Malers zu betrachten begonnen haben, für welchen die Einzelheiten der Darstellung sich einer intensiven Gesamtstimmung unterordneten; wie die Akkorde aus dem Dunkel zu einem musikalischen Bilde emportauchen, so sollten auch aus dem Dunkel eines malerischen Hintergrundes Gestalten und Landschaftsbilder hervortreten, dabei aber noch etwas zurückbehalten, das gerade dadurch, dass es unausgesprochen bleibt, wie ein geheimer Reiz wirkt.

Der eigentliche Lebensnerv der Malerei ist für Giorgione die Farbe, die allein im stande ist, die ganze Mannigfaltigkeit des komplizierten Wirkens der Natur darzustellen. Denn was ist die Natur ohne das immerwährende Spiel von Licht und Schatten? Nur vermittelst der Farbe und seiner eigenen Stimmung kann der Maler etwas Neues hervorzaubern, das, wie die Natur, vieles sagt, ohne jedoch alles auszusprechen. Ein Stimmungsrealismus kann eine solche Kunst genannt werden, die von der Wirklichkeit ausgeht, aber sie durch ein poetisches Empfinden verklärt. Hatte sich schon bei Leonardo ein feines Stimmungskolorit in der Wiedergabe von Natureindrücken gezeigt, das aber bei ihm zugleich mit der Helligkeit und Bestimmtheit einer universellen Persönlichkeit zusammentrifft, so wirkt schon bei Giorgione das Verschmelzen malerischer Ein-

drücke ineinander als der Grundakkord des ganzen Empfindens und der Phantasie.

Er steht offen und empfangend der Natur gegenüber, hat einen eigenartig ausgeprägten Sinn für das Idyllische und verarbeitet die empfangenen Eindrücke mit grosser Wärme: alles sucht er durch das ihm eigene warme Kolorit zu beleben. Dabei ist ihm nicht das Motiv, welches er darstellt, sondern der Eindruck davon auf seine Phantasie vorzugsweise wichtig. Seine Zeitgenossen mussten sich oft angesichts seiner Darstellungen fragen, was er eigentlich mit seinen Figuren sagen wolle, wie dies besonders bei seinen seither zerstörten Fresken am Fondaco dei Tedeschi in Venedig der Fall war. Und dessen ungeachtet rief seine eigentümliche Farbengebung selbst in manchem Anhänger plastischer Klarheit wahre Bewunderung hervor.

Wenn Giorgione einen mythologischen Gegenstand behandelte, so erfasste er ihn nicht dem gewöhnlichen Sinne nach, sondern machte daraus ein lebensvolles Idyll, eine malerische Pastorale, in welcher, wie in der Musik, das Thema nur Vorwand ist, um stimmungsvolle Eindrücke wachzurufen. Er selbst kennt noch nicht die Konvention, in welche die nur nachahmende und nachempfindende, meistens pseudoklassische Darstellungsweise der spätern Malerei verfallen sollte, wenn auch seine Auffassung des landschaftlichen Idylls dermassen Schule machte, dass sie bei seinen Nachahmern zur blossen Manier heruntersinken musste.

IV. Mag das Meisterwerk, welches unter dem Namen das ‚Konzert' bekannt ist, nicht ohne ge-

wichtige Gründe dem Tizian zugeschrieben werden, auf jeden Fall ist dieses Werk der beredteste Ausdruck jener rein malerischen Auffassung Giorgiones, die auf seine Zeitgenossen und Nachfolger von anhaltender Wirkung war: ist der Stoff auch nicht von ihm, so herrscht darin doch der Geist seiner Malerei, wie in keinem andern Gemälde Tizians.

Aus Giorgiones Madonnengemälde in Castelfranco spricht vorzugsweise die Feinsinnigkeit einer durchaus poetischen Stimmung: die Mischung zurückgehaltener Traurigkeit und ernster Anmut in der Gesichtsbildung der Gestalten ist von intimster Wirkung. Hier tritt Giorgiones vornehme Diskretion zu Tage, welcher alles Pathetische fremd war. Seinem Naturell gehorchend, wiedergab er nur das, was er empfand, halb weltlich, halb geistig; ohne die grossen Züge der Madonnen Bellinis aufzuweisen, hat Giorgiones Madonna dafür eine unerreichbare Feinheit im Ausdruck der intimen Schwermut, die wie ein leiser Schatten ihre Gestalt umgibt und die sich auch den Gestalten der Heiligen mitteilt, die zu Seiten des hohen Thrones der Jungfrau stehen. Aus dem Gemälde spricht weder tiefe Religiosität noch die Erhabenheit einer starken Persönlichkeit, aber auch nicht die Art eines Künstlers, der alles bloss mit der Phantasie erlebt.

Tizian

I. Die echte Kunst lässt die Frage nach ihrem Zwecke gar nicht aufkommen; sie deutet das Leben inhaltsvoll und einleuchtend; sie wird von der Persönlichkeit des Künstlers getragen, die zwar in der besonderen Zusammensetzung ihrer Kräfte bis zu einem gewissen Grade erforscht werden kann, im letzten Grunde aber etwas Undurchdringliches an sich hat. Warum Tizian nicht auch ein Zug von der geistigen Anlage Michelangelos zuteil geworden ist, das muss als eine durchaus überflüssige Frage erscheinen, denn die Natur verleiht jedem originellen Künstler ein Etwas, das dem andern abgeht: der eine empfindet die Aussenwelt stärker, als die psychischen Vorgänge, der andere dagegen ist mit einer tiefern Innerlichkeit begabt, und am Ende sieht der eine und der andere die Welt so, wie er sie nach der Beschaffenheit seines Naturells schauen und erfassen muss.

II. Tizians künstlerische Kraft beruht auf der grossen Fähigkeit seines Auges, von der ganzen Mannigfaltigkeit des Farbenspiels der Natur tief affiziert zu werden. Er verhält sich dabei zur Natur mit einer urwüchsigen und freien Naivität, welche

ein angeborener Zug seines Charakters ist. Er stellte gar nichts in Frage, denn er trug die deutliche Antwort auf alles in sich; sein eigentlicher Lebenstrieb war seine Kunst. Er machte auch auf nichts anderes seine Rechte geltend, als auf jenes geschlossene Gebiet, welches ihm von Gottesgnaden zugefallen war und das seine Phantasie mit souveräner Sicherheit beherrschte. Mit starken Sinnen begabt, teilte er seinen ungebrochenen und unverwüstlichen Lebenstrieb allem mit, was er darstellte. Was er mit Vorliebe gestaltet, ist nicht die Feinheit und Zartheit, sondern die blühende Kraft und üppige Schönheit. Seine Phantasie trägt eine Fülle von intensivem Farbenglanz und kräftiger Lebensfreudigkeit in alle ihre Gebilde hinein. Das rein Geistige am Menschen, die Poesie der Innerlichkeit tritt bei ihm vor der grossen und starken Form des in sich abgeschlossenen und in der Handlung sich offenbarenden Charakters zurück. Seine Phantasie dringt in den Inhalt des Lebens ein, vermöge eines ausgeprägten Sinnes für die komplizierten Wirkungen von Licht und Schatten, die auch den Menschen in ihren Kreis hineinziehen, denn des Menschen Wünschen und Handeln hängt ja mit diesen Wirkungen eng zusammen: die Natur schafft rastlos; sie ist es, die handelt, und die einzelnen Kreaturen gehorchen ihren unerbittlichen Forderungen. Das mannigfache Nüancenspiel von Hell und Dunkel in der Natur umhüllt ja das Leben des Menschen wie eine notwendige Atmosphäre, und der eigentliche Maler hat eben diese zu erfassen und darzustellen. Wenn sich der Mensch auch nicht der Landschaft

im Hintergrunde bewusst wird, so trägt er doch in sich alle Wirkungen von Licht und Schatten, und selbst seine geheimsten Regungen können in der Malerei den ihnen am meisten entsprechenden Ausdruck nur vermittelst der Farbe finden.

Tizians Art zu malen ist immer wie ein Träumen seines farbengesättigten Auges, wodurch ihm die Natur näher gerückt wird, als es im wachen Zustand überhaupt möglich ist. Seine Gemälde zeugen von starker Zuversicht einer resolut und weit ausholenden Hand: in den Augenblicken, da er sie konzipierte, muss in ihm ein starkes, gesteigertes Lebensempfinden geherrscht haben. Aber ein gewisses Etwas in seinem Naturell brachte oftmals auch einen mildernden Glanz mit sich, eine Reinheit der Form und eine Stimmung, die auf tiefer, aber auch kunstvoll abgetönter Farbenwirkung beruht.

III. Die weibliche Schönheit kann er sich ohne sinnliche Formenfülle gar nicht vorstellen. Die büssende Magdalena ist bei ihm ein Rassenweib, dessen ganze Sinnenglut plötzlich nach innen gedrängt wird, eine zum Christentum bekehrte Venus aus der Spätzeit der griechischen Kultur. Selbst in ihren Visionen und in ihrer Traurigkeit behält sie noch ein durchaus kräftiges Aussehen, und nichts an ihr erinnert an die schmächtigen, hagern und hässlichen Formen, wie sie oft bei den Malern und Bildhauern des Quattrocento in der Darstellung der Maria von Magdala vorkommen. Tizian konnte nur starke und gesunde Menschen schildern, sonst lieh seine Phantasie den Gestalten Leben und Stärke aus seinem eigenen Vorrat. Unter Leben verstand er immerdar blühende

Formen, stark pulsierendes Blut und daneben Selbstvertrauen und Würde. Sein Johannes der Täufer ist keineswegs derjenige, der sich in der Wüste von Heuschrecken nährte und streng kasteite, sondern eine schöne Gestalt von stolzem Aussehen, hoher Statur, vornehmem Blicke und edel geformten Gesichtszügen. Nicht symbolisierende Verklärung erhebt bei Tizian eine Gestalt zu solcher Reinheit und Würde, sondern seine schöpferische Phantasie, die zwar ganz auf dem Boden der Wirklichkeit steht, aber diese geläutert und geadelt wiedergibt. Was ist denn die farbenprächtige Gestalt der Jungfrau auf seinem Gemälde der Himmelfahrt anderes, als die geadelte Kraft eines vollblütigen Rassenweibes, das hienieden kaum je von der Sehnsucht nach einer jenseitigen und höhern Region heimgesucht werden konnte? Wenn aber auch dieser Gestalt innige Zartheit abgeht, so wirkt sie doch durch die ihr eigene dramatische Kraft. Der kühne Wurf in diesem Gemälde, die Verbindung dreier übereinander liegender Gebiete, die Charakterisierung der Apostel, welche von der Erscheinung der gen Himmel emporschwebenden Maria hingerissen werden; die hinunterschauende Gestalt Gott Vaters und die Engel, welche in voller und reiner Freudigkeit Maria herrlich preisen — dies alles hat Bewegung und glühendes Leben. Selbst den Engelgestalten ist hier der Ausdruck von Üppigkeit eigen: der mit den gefalteten Händen erinnert in einigen Zügen unwillkürlich an Tizians Magdalena. Die Apostel, aus der Wirklichkeit genommene Naturen, sind geadelt durch die Steigerung aller ihrer innern Kräfte, die sich

nach aussen in einer Anspannung des ganzen Körpers äussert, und gehoben durch den prächtigen Glanz des wirksam abgestuften Kolorites. Tizians Madonnen sind mehr malerisch, als psychisch erfasst: die Madonna des Hauses Pesaro macht davon keine Ausnahme. Vielleicht ist die von ihm am innigsten empfundene Gestalt der Maria die der Verkündigung in der Scuola di S. Rocco.

Die Kraft Tizians liegt eben auf einem andern Gebiete; am grössten ist sie in der dramatischen Anordnung und im lebendigen Porträt. Seine Phantasie kann auch eher das Durchgeistigte des Mannes, als die weibliche Feinheit erfassen. Die männliche Kraft in ihren verschiedenen Abstufungen und Gegensätzen gestaltet er durchweg mit grosser Sicherheit. In einem Zusammenhange mit Charakteren niederer Art tritt bei ihm in seinem Zinsgroschen der feinste Seelenadel einer Gestalt wie Christus wirksam hervor. In der Art, wie Tizian in seiner Grablegung im Louvre den Seelenschmerz verschieden gearteter Charaktere darstellt, spricht sich der objektive und dramatische Zug seiner Begabung deutlich aus. Da seine Phantasie gar keine Schwankungen inneren Sehnens kennt, so muss sie auf den Zusammenhang zwischen Natur und Mensch unvoreingenommen reagieren; deshalb hat man bei ihm auch nie den Eindruck, gewisse Gestalten seien mit mehr Liebe behandelt als die anderen; wohl aber kann ihm ein Gegenstand malerischer vorkommen und daher seine Phantasie mehr anregen. Aber die kräftig sich tummelnde Sinnlichkeit in ihrer ganzen Naivität der Natur gegenüber, der nackte Körper

einer Venus oder Danae hat für ihn einen besonderen Reiz. Als der Herzog Alfonso von Ferrara ihm den Auftrag gab, ein Bacchanal zu malen, schrieb Tizian: ‚Ich kann versichern, Ew. Hoheit hätten keinen dankbareren Gegenstand ersinnen können und auch keinen, der mehr nach meinem Herzen wäre.‘

IV. In seinem Naturell hatte Tizian viele Berührungspunkte mit dem antiken Empfinden; nur trägt er in die Natur ein dramatischeres Leben hinein: die ungebrochene Genussfähigkeit, das Bacchische, das Entfalten der reifern Sinne nimmt bei ihm bewegtere Formen an. Es ist kein Nachempfinden der Antike in solchen Gestalten, wie seine Venus oder seine Flora, sondern ein neues Erleben, die Frucht einer malerischen Phantasie, welche die Welt und den Menschen ebenso ungebrochen schaute, wie die plastische Phantasie des antiken Künstlers. Nach aussen hält er sich zwar an die Formen des Katholizismus, aber insgeheim feiert seine Seele die Feste der Natur. Denn das Heidnische ist bei Tizian nicht etwa ein Aufflackern der augenblicklichen Stimmung, auch nicht ein leichtes Spiel wie bei Ariost, sondern aus einem naturwüchsigen Ernst seiner ungebrochenen Sinne hervorgegangen; auch ist ihm die stürmische Leidenschaft ebenso fremd wie das Verlangen, die Grenzen der Natur zu überschreiten.

Niemand war daher befähigter, die enthüllten Reize des weiblichen Körpers mit solcher urwüchsigen Sinnlichkeit darzustellen. Es liegt darin zwar nicht die plastische Keuschheit der besten griechi-

schen Werke, auch nicht die Formenschönheit der Giorgioneschen Venus, dafür aber mehr rätselhafte Sinnlichkeit: sie spricht mehr zum Auge, als zum Geiste, und lockt an sich wie durch den dämonischen Zauber des Geschlechtes. Die Natur spricht hier gleichsam: Da liegt die goldene Fessel, durch welche ich jeden an mich zu ketten weiss; das ist die Illusion, die sich deiner im Nu bemächtigt und die der Ursprung alles Daseins und auch der Quell aller deiner Regungen ist. Und die Natur redet hier ruhiger, aber auch mächtiger und anziehender, als in der Wirklichkeit, denn selten hat ein Maler die grösste aller Illusionen so darzustellen gewusst. Was man antik und modern nennt, kommt da zusammen: die Ruhe vereinigt sich hier mit der Bewegung des Malerischen. Über den Gliederbau der nackten und halbverhüllten Frauengestalten Tizians ist ein rhytmischer Zauber ausgebreitet, zugleich ist es, als wenn wir in eine wärmere Atmosphäre hineinkämen. Aber die Illusion währt im Leben doch nur einen Augenblick, im Bilde dagegen ist sie Kunst gegeworden und von ihrer Vergänglichkeit befreit. Die Kunst ist aber hier nichts anderes, als ein intensiveres Erfassen dessen, was als ganzes Bild im Leben niemals gesehen wird, und steigert daher nur die Kraft der gewöhnlichen Illusion. Befrage man die Venus Tizians, weswegen sie in diese Welt gekommen sei und ob sie sich zu einem tiefern Geiste gesellen könne: ihre Antwort ist die der Sphinx. Und dass Tizian in die sinnliche Darstellung des Nackten noch soviel Geheimnis hineinlegen konnte, darin zeigt sich seine Überlegenheit über

einen Maler einfacher Sinnlichkeit wie Giulio Romano.

V. Was bei vielen andern Malern der Renaissance zerstreut und auseinander liegt, das ist bei Tizian zusammengefasst. Ungebrochene Kraft und künstlerisches Mass entspringen bei ihm aus einer und derselben Quelle und fliessen dann in seiner Kunst ineinander. Er ist von allen Einflüssen des Mittelalters völlig frei: man kann sich gar nicht vorstellen, dass er, gleich vielen Künstlern von Florenz, dem Einfluss von Savonarolas Predigten je hätte zugänglich sein können. Motive weltlichen Inhaltes, in die er seine eigene naive Naturauffassung hineintragen kann, müssen ihm freilich näher stehen, als Motive geistiger Art.

In besonderer Weise musste aber das Bildnis seine Phantasie anregen: hier hatte er Charaktere vor sich, die er gleich der Natur aufs neue erschaffen konnte. Er erfasste dabei nur die auffallenden Züge der Physiognomie und überliess dann seiner Phantasie, dieselben frei auszugestalten. Da er aber die Wirklichkeit unvoreingenommen schaute, so treten auch seine Porträts gleich lebendigen Gestalten aus der sie umhüllenden helldunkeln Atmosphäre hervor. Während Rafael seine Bildnisse in reinster Verklärung wiedergibt, so dass zwischen ihnen und dem Zuschauer immer die liebenswürdige, massvolle Phantasie des Künstlers steht, haben Tizians Porträts eine energische Unmittelbarkeit: ungeachtet aller Objektivität, steht der Künstler mit der ganzen Stärke seiner Sinne dahinter, betrachtet aber den Menschen mehr mit angeborener

Kälte, als mit persönlicher Teilnahme und oft auch ausschliesslich mit dem Interesse des Malers. Es ist weder ein psychisches Erfassen von innen heraus, noch ist es ein blosses Herantreten von aussen, sondern seine Phantasie nimmt zu gleicher Zeit sowohl äussere als auch innere Charakterzüge mit aller Sicherheit wahr. Oftmals ist es, als ob Tizian auch bei seinen Bildnissen die einzelne Gestalt mit einer unsichtbaren Handlung verknüpfte. Schildert er eine Gruppe, wie in seinem Meisterwerke Paul III. mit seinen Nepoten, so erreicht er mit geringen Mitteln die grösste Wirkung und spricht in wenigen Zügen die geheimsten Triebe der einzelnen Charaktere aus. Nicht umsonst schrieb einmal Federigo Gonzaga an Tizian, die Ähnlichkeit seiner Porträts sei so gross, dass die Natur selbst sie nicht ähnlicher machen könnte. Vergleicht man solche Meisterwerke der Charakterisierung wie Tizians Porträt des Pietro Aretino, des Kaisers Karl V. und des Königs Philipp II. mit den Porträts, die von Malern vor Tizian geschaffen waren, so nimmt man nicht nur eine stärkere Eigenart wahr, sondern auch ein vorwiegend rein malerisches Verfahren und Schauen, welches den Charakter weder durch einen idealisierenden, noch durch einen scharf hingeworfenen Umriss wiedergibt. Die rein malerische Auffassung, das lebendige Spiel der Farbe muss gerade beim Porträt eine stärkere Illusion der vollen Lebenswahrheit hervorrufen, als die Ausführung, welche auf scharfer Zeichnung beruht. Als der Gesandte Karls V. in Gegenwart des malenden Tizian darüber seinem Staunen Ausdruck verlieh, dass er einen

Pinsel führte, der so dick wie ein Besen war, warf Tizian ein, er wolle eben anders, als Rafael und Michelangelo malen, auch sei er bestrebt, etwas Neues und nicht eine Nachahmung der Alten zu geben. Weiss, Rot und Schwarz, mehr Farben brauche der Maler nicht, wenn er sie nur richtig zu verwenden wisse, sagte er. Wie Pietro Aretino in einem Briefe schreibt, brauchte Tizian für ein ganzes Porträt nicht mehr Zeit, als andere Maler auf eine Skizze für eine Truhe verwenden.

Tizians Stil in den verschiedenen Phasen seiner im Grunde einheitlichen Entwicklung als Künstler ist eben seine Peorsönlichkeit, die ihre Wurzeln in einem ganz andern Boden hatte, als die eines Leonardo, Michelangelo oder Rafael.

VI. In seinem fast hundertjährigen Leben erfreute sich Tizian wie kein anderer Künstler der grossen Gunst des Schicksals. Nachdem er in aller Stille eine strenge Schule malerischer Technik durchgemacht hatte, stand er bereits in seinem Mannesalter, als sein Name in den Kreisen kunstliebender Mäcene bekannt wurde. Aber von da behauptete er sich unumschränkt als der grösste Maler seiner Zeit. Während Tizians Aufenthaltes in Rom besuchte ihn Michelangelo im Belvedere und besichtigte eine von ihm gemalte Danae. Vasari gegenüber äusserte er sich über die Malart Tizians: wenn diesem die Kunst des Zeichnens in demselben Masse eigen wäre wie die Fähigkeit, die Natur unmittelbar und lebendig aufzufassen, so könnte nichts Vollendeteres hervorgebracht werden. Sein harmonisches Naturell und seine ausgesuchte Höflichkeit, welche nicht ohne

Klugheit war, machten ihn überall beliebt. *Modesto e gentil persona in ogni cosa* nennt ihn einmal der Geschäftsträger der Gonzaga in Venedig. Lodovico Dolce, ein Anhänger und Freund Tizians, hebt in seinem Dialog ‚Aretino' dessen Bescheidenheit und Liebenswürdigkeit hervor.

Vom päpstlichen Hofe, von Königen und Fürsten war er als ein neuer Apelles geschätzt. In einem Empfehlungsbriefe des Girolamo della Torre an den Kardinal Cristoforo Madrucci aus dem Jahre 1548 wird Tizian als der ‚erste Mann der Christenheit' bezeichnet. Es war eine Ehre, von ihm porträtiert zu werden oder sonst eines seiner Werke zu erlangen. Die Gonzaga von Mantua, die Herzoge von Urbino, Papst Paul III. und seine Verwandten aus dem Hause Farnese, der Kaiser Karl V., der König Philipp II. von Spanien bezeugten ihm ihre besondere Gewogenheit. In einem Briefe an Vittoria Colonna ist der Marchese Federigo von Mantua sichtlich stolz darauf, dass Tizian, der berühmteste Maler seiner Zeit, für ihn arbeite. Für den Herzog von Urbino, Francesco Maria della Rovere, und dessen Frau Eleonora Gonzaga, die ihm beide mit aufrichtiger Bewunderung anhingen, schuf er einige seiner besten Werke, wie die Venus von Urbino, La Bella und Magdalena. Francescos Nachfolger, Guidobaldo II. von Urbino, und seine Frau Giulia Varana verkehrten mit ihm während ihrer öftern Besuche in Venedig wie mit einem Freunde. Auf seiner Reise nach Rom zum Papste Paul III. im Jahre 1545 befand sich Tizian bis Pesaro in Gesellschaft Guidobaldos, welcher ihm dann eine

Ehrenwache bis nach Rom mitgab. Kaiser Karl V. ernannte ihn zum Mitgliede des kaiserlichen Hofes, erteilte ihm den erblichen Adel, verschiedene hohe Titel und Privilegien und gab ihm jedesmal, wenn er von ihm porträtiert wurde, reiche Geschenke. Der Kaiser soll einmal gesagt haben, er selbst sei zwar im stande, Grafen und Barone zu kreiren, aber die Macht, einen Tizian zu erschaffen, stehe nur Gott allein zu. Es wird auch erzählt: Tizian malte einmal in Gegenwart des Kaisers, wobei ihm der Pinsel zu Boden fiel. Der Kaiser hob den Pinsel auf und reichte ihn dem Künstler dar. Als Tizian sich entschuldigte mit der Bemerkung, der Gegenstand sei einer solchen Aufmerksamkeit nicht wert, versetzte der Kaiser, ein Tizian verdiene es wohl, dass ein Kaiser ihn bediene. Zur Zeit, da Karl V. sich in das Kloster S. Juste zurückzog, nahm er dorthin Gemälde von Tizian mit. Auch mit des Kaisers Sohne, Philipp II., der ein grosser Kunstliebhaber war und gerade an der profanen Seite der Malereien besonderes Gefallen fand, unterhielt Tizian Beziehungen länger, als drei Jahrzehnte hindurch.

Er pflegte immer viel zu arbeiten und selbst in seinem Greisenalter mit ungeschwächter Kraft. Seine Werke trugen ihm grosse Summen ein: im Jahre 1551 schrieb Pietro Aretino, Tizian hätte ein fürstliches Einkommen. Dabei galt er als ein gewiegter Geschäftsmann, der seinen Erwerb in zinstragender Weise beträchtlich zu vermehren wusste und sich gegen das Geld keineswegs gleichgültig verhielt: für Geld sei bei ihm trotz seiner neunzig Jahre noch manches zu haben, schrieb einmal

der spanische Gesandte in Venedig. Seinem Sohne Pomponio, der ihm später einige Sorgen machen sollte, wusste er Sinekuren zu verschaffen, und seine Tochter Lavinia stattete er bei ihrer Vermählung fürstlich aus.

Niccolò Machiavelli

I. Die politschen Gedanken Machiavellis sind teils durch sein Temperament, teils durch seine Zeit eingegeben: er hat streng durchdacht und scharf zusammengefasst, was mehr oder weniger deutlich, aber geteilt und zerstreut, in den Köpfen vieler seiner gebildeten Zeitgenossen lebte. Für jenes Zeitalter waren Machiavellis Betrachtungen über die politische Gewalt und über die Rücksichtslosigkeit in ihren verschiedenen Gestalten keineswegs etwas, das unerhört erscheinen konnte. Was in den Gemütern der verschiedenen Fürsten und Tyrannen, der kleinern und grössern Gewalthaber der Städte des damaligen Italien seit dem Mittelalter gärte, suchte Machiavelli auf bestimmte Gesetze zurückzuführen. Wenn seine Discorsi und sein Buch vom Fürsten noch zu seinen Lebzeiten gedruckt worden wären, so hätten die meisten seiner gebildeten Zeitgenossen und besonders die leitenden Staatsmänner der Renaissance an den darin niedergelegten Ideen kaum Anstoss genommen: stand doch damals das, was jetzt mit dem Worte Machiavellismus bezeichnet wird, auf der politischen Tagesordnung; war doch die damalige Politik nichts anderes, als der konsequen-

teste Machiavellismus: man denke an Ludwig XI. von Frankreich oder an die Politik der Lagunenstadt; der Rat der Zehn in Venedig hatte im Jahre 1495 das Angebot des Basilio di Scola aus Vicenza, den französischen König Karl VIII. aus der Welt zu schaffen, angenommen, wie auch dasjenige des Bruders des genannten Basilio, die Pulvermagazine der Franzosen in die Luft zu sprengen, wofür den Tätern grosser Lohn und, da sie wegen Vergehen aus Venedig ausgewiesen waren, Verzeihung und freie Rückkehr zugesagt wurde; nur Zufall war es, dass das Attentat nicht ausgeführt werden konnte. Francesco Vettori hat keine andere Auffassung von der Staatsraison als Machiavelli und meint, es sei erlaubt, zu Nutz und Frommen des Staates, wenn auch mit Einhaltung der äussern Formen der Justiz, die Gegner aus dem Wege zu räumen. Die Ansichten des Fra Paolo Sarpi von der unbeschränkten Machtvollkommenheit des Staates sind von denen Machiavellis nicht wesentlich verschieden. Selbst der Papst Clemens VII., dem Machiavellis Geschichte von Florenz gewidmet ist, fand nicht nur an dessen Theorien, sondern auch an seinen Ausfällen gegen das Papsttum und den Kirchenstaat nichts zu tadeln.

Während die anderen Menschen der Renaissance, je nach ihrem Naturell, entweder in tätiger Politik aufgingen, oder einer Verfeinerung des Empfindens und Denkens huldigten, wurde Machiavelli durch seine Naturanlage dahin geführt, die Zustände der Gesellschaft, welcher er angehörte, einer gründlichen Prüfung zu unterwerfen. Er ist deshalb der eigent-

liche politische Denker der Renaissance: er spürte den Ursachen der zersetzenden Kräfte nach und sah die Bildung einer neuen Staatsform voraus. Er wollte der Renaissance, mit welcher er selbst durch gewisse Züge seiner vom alten Römertum beeinflussten Geistesbildung verwachsen war, einen Ausweg zur Gestaltung eines einheitlichen Staates zeigen.

II. In Machiavellis Temperament lag Kälte, Schärfe, zurückgehaltene Energie, die ihre Äusserung mehr im Beobachten und Denken, als im Handeln finden konnte. Sein einseitig ausgebildeter Verstand war auf klare, einfache, aber oftmals auch verallgemeinernde Schlussfolgerungen gerichtet. Mit der Fackel der kalten Logik glaubte er alle Wirkungen im Zusammenleben der Menschen beleuchten und von den in dieser Weise erhellten Tatsachen auf ihre dunklern Ursachen ein ebenso helles Licht werfen zu können. Er vertraut sich dabei ganz dem Verstande an, denn dieser ist die leitende Kraft seines ganzen Innenlebens: verschiedene Möglichkeiten kombinieren, nachdem er sie genau erwogen hat, aus deren logischer Verbindung scharfe Schlüsse ziehen und eine in ihm von Anfang an liegende Hypothese durch die Wahl bestimmter Tatsachen und Beispiele bestätigen und zu der Höhe eines allgemein gültigen Satzes erheben, ist seinem Verstande ein angeborenes Bedürfnis. Alles, was er beobachtete, erfuhr oder las, nahm bei ihm eine intellektuelle und verallgemeinernde Form an, denn sein Empfinden griff in die Tätigkeit seines Gehirns nur selten ein. Demzufolge kann sein Denken nicht vielseitig sein und auch nicht mit den wichtigsten und

erhabensten Lebensproblemen sich abgeben: für ihn hat der Mensch nur als politisches Wesen ein Interesse, nur als Rad im Zusammenhange mit den vielen andern Rädern der grossen Staatsmaschine.

Aus seinem Empfinden heraus kann er den Menschen keineswegs lieben; nicht das Individuum, sondern nur die Gesellschaft gewinnt ihm Liebe und Achtung ab: es ist nur das Interesse für eine ihn umgarnende Idee.

Es liegt jedoch eine starke Wahrheitsliebe in Machiavelli und bisweilen auch eine sich selbst im Zügel haltende Begeisterung. Seine Ironie ist die eines Menschen, der jeden Enthusiasmus von sich fernhalten will und doch für seine Ideen unwillkürlich in einen Zauberbann gerät. Aus diesem Widerspruche entsteht das, was seiner Persönlichkeit ihr eigentümliches Gepräge verleiht. Die Ehrlichkeit seines Denkens tritt dadurch deutlicher und überzeugender zu Tage, denn es ist dann nicht nur das eines kalten und gleichgültigen Forschers, sondern zugleich auch das eines Menschen, dem eine höhere, wenn auch einseitige, Wahrheit vorschwebt. Es war ihm vollständig ernst mit seinen Gedanken und Einsichten, und er wusste, dass die Jahre, welche er einem eingehenden Studium der alten Geschichtsschreiber und politischen Denker gewidmet hatte, nicht ohne Bedeutung bleiben konnten.

III. ‚Wenn mein Buch gelesen würde,' schrieb er kurz nach der Abfassung seiner Discorsi an Francesco Vettori, ‚so würde man die Überzeugung gewinnen, dass ich die von mir auf das Studium der Staatskunst verwendeten fünfzehn Jahre weder ver-

schlafen, noch vertändelt habe; man sollte sich daher, wie ich meine, eines Menschen gerne bedienen, der, wie ich, auf fremde Kosten reich an Erfahrung geworden ist.' Und wirklich hatte Machiavelli während der Zeit, die er als Staatssekretär im Dienste der florentinschen Republik zugebracht hatte, Gelegenheit genug, die ihm angeborene Fähigkeit der scharfen Beobachtung von Menschen und politischen Zuständen zu betätigen und tiefer auszubilden. Auf seinen verschiedenen Gesandtschaftsreisen konnte er Machthaber und Tyrannen in der Nähe beobachten: zu wiederholten Malen wurde er nach Frankreich, nach Deutschland und in verschiedene Städte Italiens geschickt und unterhandelte persönlich mit Caterina Sforza, mit Pandolfo Petrucci, dem Tyrannen von Siena, mit Giovanpaolo Baglioni, dem Tyrannen von Perugia, und mit Cesare Borgia. Über das, was er dabei sah und hörte, berichtete er an die florentinische Republik in Briefen von grosser Übersichtlichkeit und Schärfe. Er ging mit dem Gedanken einer durchdringenden Reform im florentinischen Heerwesen und der Einrichtung einer Miliz um. Er war überzeugt, dass das Fussvolk und nicht die Reiterei der eigentliche Nerv eines richtigen Heerwesens sei, und suchte dies, wie auch seine tiefe Abneigung gegen die Söldnerscharen und gegen deren Anführer, bei jeder Gelegenheit in seinen Schriften kundzutun. In seinen Reformvorschlägen in Hinsicht auf das Heerwesen konnte er freilich nur als Theoretiker auftreten.

Matteo Bandello erzählt, Machiavelli hätte einmal vor den Mauern von Mailand dem bekannten Con-

dottiere Giovanni delle Bande Nere ein Exercitium vordemonstrieren wollen. Länger als zwei Stunden stand er in der glühenden Sonne und konnte die Leute nicht in Ordnung bringen. Endlich wurde der Condottiere ungeduldig, schob ihn beiseite und ordnete im Nu mit Hilfe der Trommel die Leute in Reih und Glied. Machiavelli fühlte wohl selber, dass er in allem doch nur intellektueller Beobachter blieb, denn die Tätigkeit seines in bestimmter Richtung ausgebildeten Denkorgans absorbierte alle seine Kräfte und lähmte die unmittelbare Willensäusserung. Deshalb musste er gerade die tätige Kraft schätzen und preisen. Sein verallgemeinerndes Denken schuf sich das Bild eines wahren Herrschers und Staatenlenkers, der alles mit Hilfe rücksichtsloser Energie zu erreichen und neu zu erschaffen fähig wäre.

IV. An die Unerschütterlichkeit seines eigenen Verstandes glaubte Machiavelli fest; es war überhaupt der einzige Glaube, der ihn beherrschte; nicht der leiseste Zweifel drang aus seinem Innern in das breite und helle Gebiet seines stark und sicher gegründeten Denkens, denn seine inneren Erfahrungen und Erlebnisse waren nicht künstlerisch-beschaulicher Art. Deshalb konnte er auch von den persönlichen Erlebnissen des einzelnen Menschen gar nicht ausgehen, sondern nur vom Staate. Wer den Staat leiten will, muss, seinem Empfinden nach, vor allem die Forderungen und Zwecke sehen, von welchen die Gesellschaft als Ganzes, im Gegensatze zu denen des einzelnen Menschen, beherrscht wird. Die Absicht des Staates ist, ein moralisch-politisches Ge-

wissen zu schaffen und die individuellen Bedürfnisse und Neigungen denen der ganzen Nation unterzuordnen; um dies zu erreichen, muss nur ein entsprechender Wille da sein, entweder der eines ganzen Volkes oder eines energischen Staatsmannes, welcher das Volk leitet.

Was Machiavelli als rücksichtsloser politischer Logiker an dem Gewaltmenschen Cesare Borgia besonders bewunderte, war ja gerade dessen energisches, grosse Staatsziele ohne Schwanken verfolgendes Wesen und zugleich die Verschwiegenheit und Selbstbeherrschung, die ganze Eigenart der instinktiv handelnden Natur und des triebkräftigen Willens.

Wäre Cesare Borgia nach dem Tode seines Vaters, des Papstes Alexanders VI., nicht vom Glücke im Stiche gelassen worden und hätte er mit Hilfe der ihm eigenen Begabung und Klugheit einen einheitlichen und grössern italienischen Staat zu begründen gewusst, so wäre vielleicht kein anderer so voll unbeschränkter Bewunderung für ihn gewesen, wie gerade Machiavelli. Aber der Herzog von Valentinois konnte sich auf der von ihm erklommenen Höhe nicht halten und er stürzte bald ins Dunkel. In seinem Buche vom Fürsten erzählt Machiavelli, wie er gerade am Tage, an welchem Julius II. Papst wurde, sich mit Cesare Borgia unterhielt, der ihm sagte, er hätte alles, was beim Tode seines Vaters geschehen könnte, genau überlegt, und auch Mittel gegen alle Hindernisse ausgedacht, nur an die Krankheit habe er nicht denken können, die ihn gerade damals überfallen hatte. Machiavelli bemerkt, er könne einem neuen Herrscher keinen bessern Rat erteilen,

als gerade Cesare Borgias Politik zu befolgen, denn, wenn Cesares Pläne auch keinen durchschlagenden Erfolg gehabt hatten, so sei doch nicht er, sondern sein ganz ausserordentliches Missgeschick daran schuld gewesen. Nach Machiavelli ist einem Herrscher, welcher einen Staat aus eigener Kraft erschaffen will, alles zu tun erlaubt, nur muss der Erfolg seine Taten krönen: erlaubt ist die Vernichtung alles dessen, was sich der Erreichung eines grossen Zieles hinderlich erweist, wenn daraus, gleichwie in der Natur, neue und lebensfähige Gebilde entstehen.

V. Machiavellis Sympathien sind, näher geschaut, rein bürgerlicher, demokratischer Art: er war ein treuer Diener der florentinischen Republik, nicht nur durch seine Anstellung und durch die Gunst, welcher er sich beim Gonfaloniere Piero Soderini erfreute, sondern auch aus innerster Neigung; ohne sein Verschulden wurde er sogar Märtyrer seiner republikanischen Ideen, wiewohl er weniger als jeder andere für die Krone des Martyriums geeignet war: nach der Rückkehr der Medici im Jahre 1512 wurde er seines Amtes bei der Signoria verlustig erklärt, und da man seinen Namen in einem Verzeichnis bei der Verhaftung von jungen Leuten fand, die sich zur Herstellung der frühern republikanischen Institutionen gegen die Medici verschworen haben sollen, so wurde Machiavelli gefoltert. Er stand damals in seinem fünfundvierzigsten Lebensjahre und war bereits seit ungefähr zwölf Jahren verheiratet. Ohne Stellung hatte er nun in seinen ungünstigen materiellen Verhältnissen für eine Familie zu sorgen, die aus Frau und vier Kindern bestand. An Francesco

Vettori, den Gesandten der Medici in Rom, schrieb er: ‚Beliebt es nun meinen Gönnern, mich zu erheben, so wird es für mich freilich ein freudiges Ereignis sein. Mein Verhalten und meine Gesinnung werden, wie ich hoffe, keinen Anlass dazu geben, die mir erwiesene Gunst irgendwie zu bereuen. Beliebt es ihnen nicht, so werde ich mich auf irgend eine Weise durchbringen müssen, denn ich bin arm geboren und musste eher entbehren als geniessen lernen.‘ Aber die Medici wollten anfangs auf sein Anerbieten nicht eingehen; in verzweifelter Stimmung zog er sich nun aufs Land bei San Casciano zurück. Hier ergab er sich fleissig dem Studium der alten Geschichtsschreiber und begann seine *Discorsi* und seinen *Principe* auszuarbeiten. In einem Briefe an Francesco Vettori hat Machiavelli seine damalige Lebensweise anschaulich beschrieben: er verbrachte seine Zeit zwischen Trictracspiel im Wirtshause in Gesellschaft des Wirtes, eines Fleischers, eines Müllers und zweier Ziegelbrenner, und dem Verkehre mit den Werken Tibulls, Ovids, Dantes, Petrarcas und insbesondere mit denen der alten Geschichtsschreiber: ‚In diese Gewöhnlichkeit gehüllt, erhebe ich mein Haupt aus der schimmeligen Umgebung; ich suche meinem tückischen Schicksal Hohn zu sprechen, froh, dass es mich in dieser Weise mit Füssen tritt, da ich doch sehen will, ob es sich nicht endlich dessen schämen wird. Mit Anbruch des Abends kehre ich nach Hause zurück und gehe in mein Studierzimmer. An der Schwelle lege ich die schmutzigen Bauernkleider ab und hülle mich in prächtige Gewänder, um mich so zu den grossen

Alten zu begeben. Ich werde von ihnen freundlich empfangen und nehme da die einzige mir angemessene Nahrung zu mir. Rückhaltlos befrage ich sie um die Beweggründe ihrer Handlungen, und sie würdigen mich gnädig einer Antwort . . . Da empfinde ich vier Stunden lang keinen Kummer, alle meine Leiden sind vergessen, ich habe dann keine Furcht vor der Armut, keine Angst vor dem Tode.'

Auch seine Liebeshändel konnte er jetzt mit mehr Musse als früher betreiben. Mit aller Offenheit beschreibt er sie in seinen Briefen an Francesco Vettori. Der fünfundvierzigjährige Familienvater tändelte noch immer mit Frauen und war selbst noch in späteren Jahren in Liebesintriguen verwickelt. ‚Komme ich nach Florenz,' schreibt er an Vettori, ‚so bringe ich meine Zeit entweder im Laden des Donato del Corno oder bei der Riccia zu . . . Bei jenem heisse ich zwar der Geschäftsstörer, und diese nennt mich den Hausstörer, doch weiss ich mich bei beiden nützlich zu machen. Mein Ruf als guter Ratgeber hat es dahin gebracht, dass Donato mir erlaubt, mich an seinem Herde zu wärmen, und die Riccia sich manchmal verstohlenerweise küssen lässt.' Daneben hatte er auch ein Liebesabenteuer während seines Aufenthaltes auf dem Lande. In einem Briefe darüber heisst es: ‚Die Gedanken an die hohen und ernsten Angelegenheiten habe ich aufgegeben; weder interessiert mich jetzt die Geschichte der Alten, noch das Zwiegespräch mit den Neuen; alles ist nun bei mir süsses Kosen, und ich will dafür Venus und ganz Cypern danken.' Noch in seinem siebenundfünfzigsten Lebensjahre stand

er im Banne einer Sängerin namens Barbara, so dass Francesco Guicciardini ihn in allegorischer Form darauf aufmerksam machen musste, dass er nicht der einzige Liebhaber der Barbara sei und dass es einem denkenden Manne nicht wohl anstehe, einer so leichten Liebe nachzugehen.

VI. Grössere Staatswürden waren ihm nominell nie übertragen worden, seine Fähigkeiten wurden nur nebenbei ausgenützt und verwendet, denn seinem ganzen Charakter nach war Machiavelli nicht der Mensch, der sich seinen Mitmenschen durch imponierende Eigenschaften zu empfehlen wusste. Daran war nicht allein sein Leichtsinn und seine Leichtlebigkeit schuld, sondern noch mehr eine spöttische Art, die sich wohl auch in der ganzen Beschaffenheit seines unscheinbaren, schmächtigen Körperbaues und besonders in den beweglichen Zügen seines kleinen, von schwarzem Haar umflossenen Gesichtes und in einem ironischen Flackern seines Auges zeigte. Die kalte Ironie gab sich immer, in allem, was er sprach, schrieb und dachte, zu erkennen; sein Sarkasmus macht vor nichts Halt, besonders wenn er auf das Schwache zu sprechen kommt. Da der ihm gewogene Gonfaloniere Piero Soderini sich beim Ansturm der Medici nicht stark genug erwiesen hatte, so schrieb Machiavelli auf ihn nach dessen Tode ein beissendes Epigramm, worin Pluto die Seele des Gonfaloniere für unwürdig erklärt, zu denen der echten Sünder in die Hölle herunterzusteigen und sie zu den kleinen Kindern in den Limbus schickt. Nichts Ritterliches und Würdevolles lag in Machiavellis Wesen, aber er, der den

Herrschern die Verstellungskunst nicht genug zu empfehlen wusste, kannte selber in seinem Benehmen keine Verstellung und gab sich im Verkehre mit den Menschen immer ganz offen; er führte keine zurückhaltende Sprache, war nicht bestrebt, durch seine Überlegenheit sich besonders hervorzutun und verlangte vom Leben nichts anderes, als die ihm zusagende Beschäftigung, lustige und ungezwungene Geselligkeit und einen etwas grobsinnlichen Lebensgenuss: auch seine Liebschaften waren für ihn nicht viel mehr als ein Zeitvertreib, und er war gewohnt, davon in Gesprächen oder in Briefen nicht ohne Übertreibung zu erzählen. Weit davon entfernt, ein wahrer Tugendheld zu sein, gehörte er doch zugleich zu den Charakteren, die sich selbst oft schwärzer zu malen lieben, als sie in Wirklichkeit sind. Sein eigentliches Leben war sein Denken; die persönlichen Erlebnisse waren ihm nur eine Zugabe dazu. Da aber sein Verstand auf einer reinen Höhe, fern von dem dunstigen Kreise egoistischer Triebe lebt, so macht Machiavelli wohl den Eindruck scharfer Kälte, nicht aber den eines egoistischen Charakters.

Was ihm im Leben vor allem wichtig erschien, war die Durchführung dessen, was er für Wahrheit hielt, wobei seine eigene Person gar nicht in Betracht kam. Dass man die persönliche Lebensführung in Einklang mit einem feinern Empfinden bringen könnte, das lag seiner Auffassung fern, denn die Innigkeit und Vornehmheit waren seinem Naturell fremd. Die Tugend, die er so hoch preist, ist nicht der Ausdruck eines tiefern Mitempfindens,

sondern nur die Unterordnung des einzelnen Willens unter die Gebote des Staates: wird doch auch das Gemeinwohl nicht durch Adel der Gesinnung und feinere Rücksichten aufgebaut. Da alle Gedanken Machiavellis nur auf das Zusammenleben der Menschen im Staate gerichtet sind, ohne dass er zugleich auch die tieferen Bedürfnisse der entwickelten Naturen irgendwie berücksichtigte, so kann es für ihn im Grunde auch keine besonderen Unterschiede geben in der Art, wie dem Gemeinwohl gedient sei. Er rechnete nur mit der einfachen Wirklichkeit.

VII. Die *Discorsi,* das kleine Buch *Il Principe* und die Dialoge über die Kriegskunst sind das Ergebnis von allem, was Machiavelli sagen wollte und zu sagen hatte. Es sind Schriften, aus denen ein eigentümliches Temperament in all seinen Vorzügen und Mängeln spricht, und zugleich durch die Kühnheit des Denkens und Schärfe der Formulierung auch hervorragende Denkmäler des Zeitalters der Renaissance: nicht der leiseste Anklang an das Mittelalter ist darin zu finden. Mit ungebrochener Zuversicht unternimmt hier der Verstand, der sich von allen Fesseln der Tradition befreit hat, das gesellschaftliche Zusammenleben in den letzten Ursachen und Wirkungen zu erforschen und zu erklären. Es ist der eigentliche neue Typus Mensch, der hier ohne jede poetische Hülle hervortritt, ohne die geringste Konzession an das, was aus dem Mittelalter ins Leben und in die Kunst der Renaissance noch deutlich hinüberragt. Die Zeit der Renaissance wird da über die ganze mittelalterliche Kultur hinweg mit dem antiken römischen Staat verknüpft, und dabei

dem in allen seinen Trieben frei gewordenen Individuum die Notwendigkeit eingeschärft, alle Kräfte in den Dienst eines grossen und festgefügten Gemeinwesens zu stellen.

Schon Petrarca hatte die Notwendigkeit der Einigung der einzelnen italienischen Staaten eingesehen und sich nach einem Fürsten gesehnt, der dieses Werk hätte vollbringen können. Aber Petrarca blieb immer ein glühender Gerechtigkeitsidealist, der mit der Wirklichkeit nur wenig rechnete. An Francesco di Carrara, den Herrscher von Padua, schreibt er: ein guter Fürst müsse alles gering schätzen, was der Nützlichkeit auf Kosten der Gerechtigkeit zu statten komme, und in seinem Geiste beständig die Lehre festhalten, in welche alle Guten und Weisen einstimmen, nämlich, dass nichts nützlich sein könne, was nicht zugleich ehrlich und gerecht sei. Machiavelli dagegen beobachtet das politische Leben kalt und auch mit ganz anderen Voraussetzungen, als Petrarca und ähnliche Geister. Seine Betrachtungen haben zwei Beweggründe: seinen Patriotismus und seinen wissenschaftlich-logischen Trieb. In den *Discorsi* sagt er: da es gut sei, die Operationen der Vernunft allen Gegenständen zuzuwenden, so wolle er auch die Regierungskunst nicht übergehen. Nicht die leiseste Erinnerung an die frühere Auffassung vom Staate als einer Verkörperung des idealen Rechtes lebt in seinem Gehirn. Er betrachtet das politische Leben ganz anders, als Thomas von Aquino, Aegidius Colonna oder Dante. Er geht vom konkreten Menschen aus und will nichts als die Wirklichkeit oder, wie er sich selbst aus-

drückt, die wirkliche Wahrheit der Sache und nicht eine Einbildung, denn, wer dem Ideale nachjagt, ohne die Wirklichkeit zu berücksichtigen, muss, seiner Meinung nach, zu Grunde gehen. Der Himmel berührt sich bei ihm nie mit der Erde. Seine kalte Menschenkenntnis erlaubt ihm keine zu weit gehende, geschweige denn eine hochfliegende Lebensansicht: das Leben gehorche nur der Gewalt und nicht Verträgen oder anderen schriftlichen Versprechungen — *e così la forza e la necessità, non le scritture e gli obblighi, fa osservare ai principi la fede.* Durch ideale Gerechtigkeit seien noch keine Staaten begründet worden: habe doch selbst Moses sich genötigt gesehen, um seinen Gesetzen Geltung zu verschaffen, unzählige Menschen, die ihm hinderlich waren, aus dem Wege zu räumen: *conviene bene, che, accusandolo il fatto, l'effetto lo scusi.* Er hat eine geheime Abneigung gegen die ganze Kultur seiner Zeit, mit ihrer Kunstliebe und ihrer Pracht und literarischen Feinschmeckerei, wodurch die Schwäche Italiens nach aussen und im Innern verhüllt werde. Das alte Rom mit seinem einheitlichen Gefüge von Staat und Tugend muss ihm als das Muster eines vollkommenen Staates vorschweben, denn sein eigener Verstand forderte Gesetzmässigkeit und feste Ordnung im Gegensatz zu der Zersplitterung des damaligen Italien, dessen einzelne Gebiete, Städte und Gemeinden sich gegenseitig befehdeten und dadurch die willkommene Beute fremder Nationen werden mussten. Auch in der Religion erblickt er nur eines der Mittel für die Erhaltung und das Gedeihen des Staates. Die mittelalterliche Auffassung der Religion, ihre Ver-

körperung in einer machtvollen Kirche ist ihm etwas der menschlichen Natur Fremdes und Zuwiderlaufendes, wogegen er in der antiken Vorstellung vom Staate als einer Verkörperung des höchsten Wollens und tatkräftigen Handelns die Quelle aller Tugend erblickt.

Alle innern Bedürfnisse des Menschen muss er auf ein paar einfache und rein natürliche Empfindungen zurückführen. Nach ihm vermag der Mensch in sich nichts zu entdecken, was dem Leben einen positiven Wert verleihe; auf das Hinfällige und Schwache der menschlichen Natur kommt er daher bei jeder Gelegenheit als auf eine unbestreibare Tatsache der Erfahrung zurück: was den Menschen über die ihm angeborene Schwachheit noch hinausführt, ist doch seine Zugehörigkeit zu einem grossen Ganzen, durch welches er ein weiteres Bewusstsein erhält. Der tiefere Gehalt der Religion und Philosophie blieben Machiavelli ganz verschlossen: deshalb tritt ihm auch die Religion der Römer, vielleicht gerade weil sie fast ganz eine staatliche Einrichtung war und politischen Interessen diente, als das Muster einer wahren Religion entgegen. Wenn er sich der Betrachtung der Antike zuwendet, um dort Lehren für seine Zeit zu finden, so ist es eben vorzugsweise das alte Rom; bei der Kultur der Griechen hält er sich so selten wie nur möglich auf.

Der Staat Machiavellis kennt jedoch keine Ausblicke in die Ferne, ist als festgefügter Mechanismus in sich abgeschlossen und kann hie und da eine geringe Verbesserung, nicht aber eine tiefgreifende organische

Änderung erfahren: die Menschen bleiben sich überall und immer gleich, und wer einen Staat zu errichten oder zu leiten gedenkt, muss sich hüten, die menschliche Natur für besser zu halten, als sie wirklich ist. Der Gesetzgeber und Begründer eines Staatswesens muss, seiner Meinung nach, alle Menschen für gleich schlecht halten, denn die Menschen sind dem Bösen geneigter als dem Guten — *come gli uomini sono più pronti al male che al bene.* Die Menschen lieben nicht die Wahrheit, sondern nur den Schein, und sind, näher geschaut, weder des Guten noch des Bösen fähig. Es gibt für Machiavelli nur eine einzige Tugend, die in den Menschen noch gepflanzt werden kann: die Liebe zum heimatlichen Boden, die er für die höchste Tugend hält, weil sie die noch am wenigsten egoistische sei, zu welcher wir überhaupt Anlage und Befähigung haben; diese Tugend sei gerade durch die Zusammensetzung von selbstischen und selbstlosen Beweggründen die natürlichste und am leichtesten erreichbare; ordne sich der einzelne Mensch nicht dem höhern Staatsgedanken unter, so falle er unfehlbar in seine Schwachheit zurück, und die frischesten Quellen seiner Tugenden versiegen dann unbedingt. Machiavelli musste das Leben als ein ewiges Spiel derselben Kräfte erscheinen, denen gegenüber der Verstand sich nur als Beobachter verhalten könne.

VIII. Das abgeschlossene Gebiet des politischen Denkens, auf welchem Machiavelli sich bewegt, kennt er gründlich. Die verborgenen Zusammenhänge der einzelnen Erscheinungen findet er scharf heraus und weiss sie mit seltener Konsequenz und Uner-

schrockenheit zu unerwarteten Schlüssen zu verknüpfen. In diesem Vermögen seines Intellektes liegt auch seine wahre Originalität und Grösse. Was er denkt und beschreibt, trägt das Gepräge des Naturwüchsigen, denn in den Stunden, wo er die Feder führte, war es ihm ein wirkliches Bedürfnis, den durch lange Jahre hindurch angesammelten Stoff der Beobachtung zu gestalten. In der Art wie er denkt, zeigt sich eine eindringliche Fähigkeit, konkrete Tatsachen aus der Geschichte entfernter Zeitalter, wie auch aus dem politischen Leben seiner eigenen Zeit, beweiskräftig zu verketten. Trotz seiner vorgefassten Überzeugung, ist ihm im Grunde alles eins, zu welchen Ergebnissen ihn der eingeschlagene Weg der Betrachtung führen würde, denn sein einziger Leitfaden dabei ist der ihm innewohnende Trieb, alles von einfachen Ursachen abzuleiten und sicher zu begründen. Er kennt dabei keinen andern Ausgangspunkt, als die natürliche Anlage des Menschen, in die er nichts anderes hineintragen möchte, als was er in ihr vorgefunden zu haben glaubt.

Bei seiner Erforschung des Staatswesens geht er von der Überzeugung aus, der vorurteilslose Verstand sei allein dazu befähigt und berufen, das Zusammenleben der Menschen in der Gesellschaft und die Natur des Staates zu erkennen; bei der letzten Beziehung des Menschen zu dem unerforschlichen Geheimnis des Daseins verweilt er keinen einzigen Augenblick, denn seine Aufmerksamkeit ist ganz der Erforschung der Ursachen und Folgen der menschlichen Handlungen zugewendet, und alle seine Werke befassen sich auch mit nichts anderem als mit der

Ergründung der Mittel zur Erreichung des ihm vorschwebenden Staatsideals: es ist einesteils ein Wissen um die natürliche Zusammensetzung der Kräfte des Staates und entspringt einem rein intellektuellen Bedürfnisse, und andernteils verfolgt Machiavelli damit eine nutzbringende Tendenz: diese wird von seiner stark entwickelten patriotischen Gesinnung eingegeben, mit der auch ein moralischer Gedanke verbunden ist: die Hebung der bürgerlichen Sitten, die Besserung dessen, was er *nostri corrotti secoli* nennt, der Kampf gegen den Kirchenstaat, in dem er das Haupthindernis der Einigung Italiens sah, und gegen die entsittlichende Wirkung des damaligen Klerus, das Vorhalten der römischen *virtus,* der aktiven Kraft, als belehrendes Beispiel für das damalige Italien.

IX. Machiavelli kennt keinen Abstand zwischen Denken und Sprache und schliesst den vollen Inhalt seiner Gedanken in eine ungesuchte und klare Form ein. Seine Sprache hat scharfe Umrisse, eine seltene Prägnanz der Ausdrucksweise und oftmals eine eindringliche Pointe. Sie ist eines der wenigen Muster eines echten Prosastiles: es ist ihr nur um den reinen Gehalt des Beobachteten und Gedachten zu tun, dem gegenüber sie sich so unvoreingenommen und so kalt wie nur möglich verhält. Man bedauert oft unwillkürlich, dass er in diese scharf geschliffene Form nicht einen noch tiefern und feinern Gedankengehalt zu legen wusste. Wiewohl seine Sprache eine grosse Kälte zeigt, so ist ihr doch eine verborgene Beweglichkeit eigen. Die Geradheit, Natürlichkeit und Schärfe ruft dabei den Ein-

druck kalter Helligkeit hervor, aber zugleich den einer vollendeten Reife bei unverwüstlicher Frische. Selbst dort, wo seine Gedanken nichts anderes, als abgeleitete logische Schlüsse sind, haben sie noch etwas von der Kraft lebendiger Bilder.

Sein Stil ist wesentlich ein beschreibender, es liegt ihm ein Zergliedern einzelner Beobachtungen zu Grunde, aber durch die Lebhaftigkeit der Analyse ist ihm eine grosse plastsiche Anschaulichkeit eigen. Machiavelli will zwar nichts anderes, als nur einfach erzählen oder genau beweisen, und doch tritt er an die Tatsachen und Beispiele, die er in seine Erzählung einflicht und deren er sich für seine Beweisführung bedient, in derselben Art wie der plastische Künstler an seinen Stoff heran: sein Intellekt gestaltet die gewählten historischen Tatsachen und ordnet sie als plastische Reihe von hellen Gedanken und triftigen Beweisen, die alle auf eine feste Schlussfolgerung hinzielen. In der Art, wie er Begriffe aus konkret erfassten Tatsachen herausarbeitet, im Auswählen dessen, was ihm von grösserer Beweiskraft und im Ausscheiden dessen, was ihm für die Beweisführung geringfügig erscheint, darin liegt die eigentliche Wirkung sowohl seiner Darstellung als auch seines Denkens. Er will nichts von dem, was er sich zu sagen vornimmt, nur zwischen den Zeilen lesen lassen, aber er sagt auch nicht mehr, als das Notwendigste: daher auch die Gedrängtheit seiner Sprache, wie auch die herbe Eleganz, welche an die besten Muster der antiken Prosa erinnert. Sei es, dass er die Kriegstaktik der Römer beschreibt oder eingehend die Entstehung

und Ausführung politischer Verschwörungen behandelt, sei es dass er einfache Betrachtungen in Gesandtschaftsberichten oder in Briefen an Bekannte niederlegt oder Caraktere in einem Lustspiel vorführt, nirgends verleugnet sich die herbe Schönheit seiner Ausdrucksweise, wie auch die Schärfe seiner Beobachtungsgabe.

X. Ohne echte dichterische Phantasie zu besitzen, konnte er doch das Lustspiel *Mandragola* — ‚Alraunwurzel' — schreiben, das beste in der ganzen italienischen Literatur der Renaissance. Der Inhalt desselben beruht auf lebendiger Beobachtung florentinischer Sitten. Die Tendenz der Gestalt des Frate Timoteo tritt freilich nur allzu deutlich zu Tage; in der Entwicklung der ganzen Intrigue liegt keine Freiheit des Wurfes, aber in einzelnen Situationen zeigt sich doch ein wirksamer Sinn für das Komische, ganz besonders in der knappen und gelungenen Charakterisierung des Nicia. Dieser ist ein nicht ohne künstlerische Diskretion geschilderter Hahnrei: bei der ihn einspinnenden Intrigue, welche in Einzelheiten mit einer derben Lascivität gezeichnet ist, kann er nicht eher ruhen, als bis seiner tugendhaften Frau durch Vermittlung des Timoteo und des Intriganten Ligurio ein Zaubertrank aus Alraunwurzel beigebracht wird, wodurch ihrer Kinderlosigkeit abgeholfen werden soll; zugleich damit wird der Frau des Nicia ein in sie verliebter junger Mann zugeführt, — der als Arzt sich einführende Urheber der ganzen Intrigue.

Die Wirkung dieses Lustspiels besteht darin, dass Machiavelli es verstanden hat, ein paar Gestalten

durch das Hervorheben weniger Charakterzüge überzeugend und lebenswahr hinzustellen. Dabei verfährt er ebenso, wie mit den Tatsachen bei der Gestaltung seiner Gedanken über Staat und Politik: was er um sich her zu beobachten Gelegenheit hat, verarbeitet er anschaulich mit seinem scharf erfassenden Verstande, und so nehmen seine Gestalten, ohne Hinzutun der Phantasie, individuelles Leben an; bei der präzisen und zurückhaltenden Art seiner Auffassung und seiner Sprache fällt das Unwichtige notwendigerweise weg, und dadurch reden und handeln die Personen in seinem Lustspiel, wie es dem Charakter einer jeden gemäss ist, wobei sie freilich ihren Ursprung aus dem beobachtenden Verstande nicht ganz verleugnen können.

Lodovico Ariosto

I. Ariost ist der eigentliche poetische Vertreter der Renaissance: man kann sich ihn als Dichter einer frühern Zeit gar nicht denken; Dante und Petrarca mussten ihm vorangegangen sein und der italienischen Sprache ihre Ausdrucksfähigkeit verliehen haben, um den leichten Ausdruck für den magischen Zauber seiner Phantasie zu ermöglichen. Weder die Antike noch das Mittelalter kannten diese Art schrankenlosen Spieles der dichterischen Einbildungskraft, welches bei Ariost ein Hauptmerkmal seines ganzen Schaffens wird. Dazu gehört eine ganz andere Lebensatmosphäre, in welcher eine neue, eigentümliche Mischung von Natur und Manier vorherrscht. Nicht aus den tiefen Quellen des Lebens entspringt hier die Dichtung, sondern sie hat sich zu einem guten Teil von ihrem natürlichen Boden losgelöst und sucht und findet ihre Motive überall, in der Vergangenheit und Gegenwart. Alte mythologische Vorstellungen, denen der Humanismus zu einem neuen, oft künstlichen Leben verholfen hat; Sagen des Mittelalters, deren innerer Geist gerade der Renaissance allmählich fremd zu werden begann; Anregungen aus der Gegenwart,

die voll tiefer Widersprüche und heftiger Leidenschaften war; starke Genussfähigkeit und das Bewusstsein innewohnender Kraft als das eigentliche Mass des Erlaubten; Feinheit und Heiterkeit des Geistes — diese Mischung lag im Empfinden der Zeit und musste auch die Phantasie eines Dichters wie Ariost beherrschen.

Durch einen gebieterisch leitenden Instinkt griff Ariost zu der Vulgärsprache als zum einzigen Instrumente, auf welchem er der leichten Beweglichkeit seiner Einbildungskraft und der ganzen Unmittelbarkeit seines Empfindens einen angemessenen Ausdruck geben konnte; er war zu sehr begnadeter Dichter, als dass er in die Fussstapfen der lateinischen Poeten jener Zeit hätte treten mögen, wiewohl er auch die lateinische Sprache nicht ohne Geschick handhabte. Man kann sich auch übrigens ein Poem wie den *Orlando furioso* in lateinischen Versen gedichtet gar nicht vorstellen. Die Sprache in ihren lebendigen Klängen war ja die frischeste Quelle, aus der dem Dichter der Renaissance schöpferische Anregungen zuströmten: trägt ja die Volkssprache gleichwie der Volksmythus einen lebendigen Gehalt, der in einem scharfen Gegensatze zu jeder Manier und zu jeder Kultur des Treibhauses steht. Überall, wo die Nachahmung von Mustern der Vergangenheit, die keine natürliche Beziehung zum wirklichen Leben mehr hatten, als Grundlage künstlerischen Schaffens gepriesen und empfohlen wurde, war es immer die lebendige Sprache des Volkes, wie auch der Gehalt volkstümlicher Sagen und Mythen, die der poetischen Phantasie Begeisterung

und Anregung zu neuen Gebilden verliehen. Wenn nun inmitten einer Gesellschaft, in welcher naturwüchsiger Lebensgenuss neben gesuchter Manier bestand, ein begnadeter Dichter auftrat, so war er ganz auf seinen eigenen Instinkt angewiesen, der ihn den richtigen Weg führen sollte.

II. In Ariosts Phantasie liegt unbewusste Kraft und zugleich eine durchsichtige Klarheit, wodurch jeder Umriss ihrer Bilder mit grösster Deutlichkeit, ohne jedoch zu eindringlich und zu scharf zu sein, ins Auge fällt. Sie strömt keine innerliche Glut aus, sie kennt auch keine Begeisterung und keine Tiefe; ihr eigentliches Merkmal ist gleichmässige Ruhe: sie braucht das Empfinden gar nicht zu befragen und webt ihre Einfälle nach eigenem Gutdünken. Der Zustand ihres Schaffens ist wie ein lichter Traum, in welchem Bilder an Bilder sich reihen, die wie aus einem Füllhorn kommen, so dass man dabei den Eindruck gewinnt, Ariosts Einbildungskraft kenne keine Schranken, kein Ziel und kein Ende, aber auch keine Müdigkeit und keine Anspannung: munter schreitet sie einher und schaut weder nach rückwärts, noch erblickt sie allzu deutlich, was sich vor ihr in der Ferne ausbreitet; durch die ihr eigene Anmut lockt sie die Natur an sich und wird nicht müde, das ganze Naturspiel in leichten Vergleichen und frischen Metaphern zu schildern. Ein helleuchtender Schmelz und eine ausserordentliche Grazie ist ihr eigen, eine Fähigkeit, die Erscheinungen der Aussen- und Innenwelt zu erfassen, ohne ihr Gewicht, aber auch ohne ihren Druck, zu empfinden, eine ungeteilte

Freude an dem schimmernden Farbenglanz der Aussenwelt.

III. Wiewohl seine Phantasie von allen Seiten mit einem Zauber von Illusionen umgeben ist, so schaut doch sein Verstand diesem spielenden Chor von Feen und Geistern mit einer ruhigen Neugierde zu. Daher bleibt bei ihm das Phantastische immer auf einer lichtvollen und sichtbaren Höhe stehen. Sein klares Auge ruht mit Neugierde, ohne tiefere Teilnahme auf den Menschen seiner Schilderungen, denn auch sein persönliches Empfinden kennt keine Störungen, keine scharfen Übergänge, keine dunkleren und tieferen Nüancen. Das ganze bunte Lebensspiel klingt nur wie von der Ferne zu ihm herüber. Er erzählt, um zu erzählen, und will nur unterhalten, wobei er es ganz seiner Phantasie überlässt, in das begonnene Gewebe immer neue Fäden hineinzuspinnen, denn mit derselben Leichtigkeit, mit welcher er einen einzigen Gesang seines Epos entwarf, konnte er deren sechsundvierzig dichten, und er hätte sogar leicht diese Zahl auf das Doppelte vermehren können.

IV. Auf die Seite des Geheimnisvollen und Unerforschlichen neigte Ariost nicht, sondern er stand vielmehr mit vollständiger Naivität dem Lebensrätsel gegenüber: es ist nicht die Naivität eines Menschen, der das Leben nicht kennt und daher voller Selbsttäuschungen ist, sondern es liegt darin neben angeborener Güte eine weltliche Klugheit, die vom Leben und von den Menschen nicht allzuviel fordert. Ariosts Naturell reagierte auf die Lust unvergleichlich stärker, als auf den Schmerz. Die schroffen

Gegensätze, auf denen sich die Natur und das Menschenleben aufbaut, erschütterten ihn nicht. Was er an Widersprüchen und Gegensätzen wahrnahm, griff nur in das Gebiet seiner Einbildungskraft ein. Oftmals ist es, als wenn er über alle innern Kämpfe mit feiner Ironie lächelte als über etwas, das ihn selbst gar nichts anginge: wozu die verzehrende Glut der Leidenschaft, wozu das Feuer des Liebesgefühls; warum sich die Ruhe und Freudigkeit des Daseins durch Vorstellungen stören lassen, die über den Kreis des natürlichen Empfindens hinausragen? Warum nicht den gegebenen Augenblick der Lust und des Glückes als etwas uns von Rechts wegen Zukommendes hinnehmen?

So empfand Ariost und so musste er auch Welt und Menschen betrachten und schildern. Die Menschen traten vor sein Auge nicht mit dem scharfen Gepräge aller ihrer Gegensätze: wo er zu charakterisieren versucht, geschieht es vorwiegend durch malerisches Schildern, nicht durch plastisches Hervorheben des tiefern Charaktergehaltes; die äusseren Seiten der menschlichen Natur standen ihm näher, als die inneren, weshalb er auch in seinem Epos mehr von den Taten seiner Gestalten erzählt, als dass er deren Beweggründe scharf erfasste und darstellte. Überall sucht er das Gefällige als das ihm am meisten Zusagende mit besonderer Vorliebe auf. Daher auch seine Grazie und Liebenswürdigkeit.

V. Die Poesie ist für Ariost eine Welt anmutiger Bilder, in welche die Lebenswirklichkeit nur leise hineinspielt; er will nichts anderes, als der Wirklichkeit eine Welt holder Träume entgegenstellen. Der

Wohlklang des Verses, die durchsichtige Gestaltung, das ungesuchte Ausspinnen von Einfällen haben für ihn eine selbständige Bedeutung. Er fragte sich nicht, ob seine umfangreiche Dichtung vom rasenden Roland ein wirkliches, in strenger Ordnung aufgebautes Epos sein sollte; er wollte nur sein Empfinden von den Menschen und den Dingen ungezwungen darstellen, wobei man oft den Eindruck hat, dass er sich seiner eigenen Gestaltungskraft freute und des gesteigerten heitern Lebens, welches er auch den beweglichen Gebilden seiner Phantasie einhauchte. Ungesucht und ohne Anstrengung verarbeitete er dabei Gleichnisse und Bilder aus der antiken Dichtung und Mythologie, Wortfügungen volkstümlicher Romanzen, Anregungen aus dem verliebten Roland Bojardos, so dass das fremde Gut ganz zu seinem eigenen wurde. Der alte spanische und italienische Romancero, Eindrücke antiker Epen, die Ergebnisse aus dem Studium der Genealogie alter Geschlechter, Namen aus antiker und neuer Geographie — all dies stand ihm, während er an den einzelnen Gesängen des rasenden Roland schrieb, so ungerufen zu Gebote, dass jede Einzelheit davon unwillkürlich der Ausgangspunkt von poetischen Bildern wurde. In sein phantastisches Reich spielt hie und da auch eine genau beobachtete Erscheinung aus dem wirklichen Leben hinein, wodurch die phantastischen Einfälle seines grossen Epos einen gesteigerten Reiz erhalten.

Das feine und heitere Lächeln verleiht seiner Erzählung einen Zug liebenswürdiger Skepsis. Es ist dieselbe Ironie, die in seinen Lustspielen und

Satiren nur etwas stärker hervortritt, denn selbst dort, wo Ariost als Sittenschilderer dem Leben gegenüber steht, behält er doch noch seine natürliche Grazie; er liebt das bunte Treiben des Lebens selbst dann, wenn er darüber lächelt. Da er keinen scharf ausgeprägten Sinn für die Lebenstragödie hat, so kann er auch das Komische nicht in einem scharfen Gegensatz zum Tragischen erfassen. Er erlaubt auch der Natur dieselben tollen Einfälle zu haben, die er selber in seinem Epos mit grösster Leichtigkeit durcheinander wirft. Auch in seinen Lustspielen, wo er es mit der unmittelbaren Wirklichkeit zu tun hat, ist er ein wohlwollender Beobachter, dem es nur auf eine leichte Pointe des Komischen ankommt, und nicht ein energischer Charakterzeichner.

Seine ausserordentliche Begabung liegt auch wesentlich in der Erzählung und Schilderung: was er schilderte, stand lebendig vor seinem Auge; daher ist seinem Epos ein rein malerischer Zug eigen, und zuweilen sind es wahre poetische Gemälde, die er darin aufrollt. Aus wenigen Strichen tritt eine stimmungsvolle Landschaft hervor, bald als ein Wiesenplan mit helleuchtenden Blumen, bald als ein Wald voll dunkeln Zaubers und tiefen Schweigens. Der Grundton seiner Landschaft ist aber ein wesentlich heiterer, denn selbst in das Dunkle der Natur spielt bei ihm etwas Lichtes hinein. Auch hier tritt an die Stelle eines intensiven Empfindens die Lust am phantastischen Weben und Zauber in der Natur, die Ruhe und der Frieden der harmonischen Stimmung.

VI. Der Lebensgang Ariosts ist im wesentlichen der eines glücklichen Menschen: was das Leben ihm darbot, nahm er ruhig und geniessend hin. Er liebte auserlesene Gesellschaft ebenso wie einsames Träumen und hing stets dem schönen Geschlechte an. Der poetische Traum beherrschte ihn nicht so, dass er darüber etwa die Anforderungen der Wirklichkeit hätte vernachlässigen müssen. Stets zeigte er sich als einen gewandten Weltmann. Von seinem Vater scheint Messer Lodovico einen praktischen Zug geerbt zu haben, der ihn zu Geschäften der Staatsverwaltung befähigte. In seiner Stellung im spätern Leben als herzoglicher Kommissär in der von beständigen innern Unruhen heimgesuchten und von kühnen Räuberbanden unsicher gemachten Gegend von Garfagnana hat er sich, nach dem Berichte eines Zeitgenossen, als ein Mann von grosser politischer Klugheit erwiesen. Eine besondere Neigung zu all den politischen Geschäften, mit denen er betraut war, scheint er jedoch nicht gehabt zu haben. Aus der Garfagnana schrieb er einmal an den herzoglichen Sekretär: ‚Ich gestehe es aufrichtig, ich bin nicht der Mensch, andere Menschen zu regieren, denn dazu bin ich zu milde, und ich bringe es nicht übers Herz, jemandem eine Bitte abzuschlagen.' Und in einem Briefe an den Herzog bemerkt er: ‚Der Fehler, der mir hier in Castelnovo von Einigen vorgeworfen wird, ist der, ich sei zu gutherzig.' Aber dieser Mann mit der hohen Gestalt, weiten Stirn, dem früh gelichteten dunkeln Haarwuchs, der grossen Adlernase und dem lebhaften, heitern Auge wusste sich geachtet und geliebt zu machen. Beim

Herzog von Ferrara erfreute er sich einer grossen Gunst; die Hofleute wusste er durch launige Unterhaltungsgabe für sich einzunehmen. Den Ehrgeiz kannte er nicht; wie er sich selbst äusserte, genügte es ihm, wenn nur sechs Menschen vor ihm den Hut zogen.

Die Liebesbeziehungen seines frühern Mannesalters müssen nicht tief in sein inneres Leben gegriffen haben; seiner zwei unehelichen Söhne, die ihm von zwei verschiedenen Frauen geboren waren, nahm er sich aber väterlich an. Die Beziehung, welche er im Alter von etwa neununddreissig Jahren zu Alessandra Benucci, der Witwe des Tito Strozzi von Ferrara, angeknüpft hatte, war jedoch weit ernsterer Art: wenn er um nichts in der Welt seinen Mäcen, den Kardinal Ippolito, nach Ungarn begleiten wollte, auf die Gefahr hin, dessen Gunst einzubüssen, so muss daran offenbar der Umstand schuld gewesen sein, dass er sich gerade damals von seiner Freundin nicht trennen wollte. In einer stillen Gegend von Ferrara baute er sich ein eigenes Haus, bei dem er einen Garten anlegte, für welchen er grosse Sorge trug. In Ferrara lebte er ein stilles Dichterleben und teilte hier seine Zeit zwischen poetischen Arbeiten, der Leitung des nach seinem Entwurfe errichteten Hofteaters und der Verehrung für seine Freundin, mit welcher er aus Rücksicht auf eine geistliche Pfründe nur in geheimer Ehe leben konnte.

Torquato Tasso

I. Die Legende, welche die Jahrhunderte um das Leben Tassos gewoben haben, verschwindet vor dem Lichte der eindringlichen Kritik. Die Schuld an Tassos tragischem Schicksal war hauptsächlich seine Krankheit und nicht sein vorgebliches Liebesgefühl zu Leonore d'Este, der Schwester des Herzogs Alfonso II. von Ferrara, welches den stolzen Alfonso bewogen haben soll, den Dichter für irrsinnig zu erklären und ihn demgemäss behandeln und misshandeln zu lassen. Tatsächlich litt Tasso in der zweiten Hälfte seines Lebens an Verfolgungswahn und hie und da an Hallucinationen; die Klarheit seines Geistes war jedoch nie vollständig getrübt. ‚Welcher Weise hat je in Prosa oder in Versen besser als dieser Irre geredet,' schrieb der römische Geschäftsträger des Herzogs von Urbino. ‚Der weise Irre' nannte ihn im Jahre 1590 der Sekretär des Grossherzogs von Toskana. Der Dichter, dessen Ruhm schon bei seinen Lebzeiten zu den Gebildeten jener Zeit gedrungen war, fand mitfühlende Herzen, die, ohne über seinen Lebensgang unterrichtet zu sein, für sein tragisches Schicksal eine Erklärung finden wollten. Manso, der den Dichter noch persönlich

kannte, war der Erste, der in seiner Biographie Tassos dessen angebliche Liebe zu Leonore als Ursache der tragischen Lebensverhältnisse des Dichters bezeichnete. Die Nachwelt vollends umgab die Gestalt des Dichters mit einem Glorienschein des Martyriums.

Mag nun Tassos Schicksal, nach innen geschaut, als tragischer Konflikt eines Dichtergemütes mit seinen eigenen unausgeglichenen Trieben und Kräften erscheinen, den die Kämpfe mit der Umgebung nur steigern konnten, — mit der vollen Wahrheit deckt sich jedoch seine Legende nicht.

II. In einem Briefe an den Marchese Buoncompagno erzählte Torquato: ‚Die Jesuitenväter, unter deren Leitung ich erzogen wurde, liessen mich kommunizieren, als ich noch kaum neun Jahre alt war, aber körperlich war ich schon so gewachsen und mein Geist zeigte eine solche Reife, dass man mich gut für zwölf Jahre alt halten konnte.‘ Zur Zeit seines Aufenthaltes in Pesaro am Hofe des Herzogs Guidobaldo II. von Urbino machte der Dreizehnjährige den Eindruck grosser Frühreife, aber zugleich auch ungebrochener Gesundheit: über seinen fleissig betriebenen Studien vernachlässigte er auch die körperlichen Übungen nicht. Aus Pesaro schrieb sein Vater, Torquato wäre bereits ein ganzer Mann und besässe schon gute Kenntnisse in den klassischen Sprachen. Und bald darauf berichtet er an einen andern Bekannten: ‚Torquato befindet sich wohl und gedeiht körperlich wie geistig, so dass er alle meine Hoffnungen übertrifft; ich will ihm in seinen Studien nicht hinderlich sein, sonst hatte schon der Herzog

von Urbino die Absicht, ihm eine Frau zu geben mit dreitausend Scudi Mitgift und einer Erbschaft nach dem Tode ihres Vaters.' In Venedig, wohin der Jüngling seinem Vater gefolgt war, kam er in angesehene Kreise von Gelehrten und Schriftstellern: so wurde er auch mit dem Kritiker Sperone Speroni bekannt, zu dem er in späteren Jahren wegen seines Epos ‚Das Befreite Jerusalem' in Beziehung treten sollte. Der Sechzehnjährige bekundete neben seinen gelehrten auch dichterische Neigungen. Aus Venedig schrieb sein Vater: ‚Torquato liegt hier seinen Studien ob und in diesem zarten Alter zeigt er bereits eine seltene Reife des Urteils, die ein Erbteil seiner Mutter ist; ich hege die festeste Überzeugung, dass er sich zu einem ausserordentlichen Manne entwickeln wird, wenn ich nur noch so lange lebe, ihn seine Studien vollenden zu lassen.'

Torquatos Vater Bernardo Tasso, der Dichter des *Amadigi,* hatte schon seit langem durch politische Verwicklungen des Königreichs Neapel sein ganzes Besitztum eingebüsst und befand sich beständig auf Wanderungen zu Fürsten und Adeligen, um seine diplomatischen Kenntnisse anzubieten. Er selbst befand sich in den traurigsten Verhältnissen, als ihm die Nachricht vom Tode seiner geliebten Frau zuging und er zugleich erfahren musste, dass seinen zwei Kindern das mütterliche Vermögen durch die Verwandten entrissen worden war, gegen die er sich machtlos fühlte, da er als politischer Verbannter nicht mehr nach Neapel zurückkehren konnte. Bisweilen machte sich Bernardo Tasso bittere Vorwürfe, die junge, schöne und feinsinnige Porzia, die wie

zum stillen Dulden geschaffen war, ihren eigennützigen Verwandten hilflos preisgegeben zu haben. In einem Briefe an seine Schwester Affra spricht Bernardo Tasso von den ungewöhnlichen Geistes- und Herzenseigenschaften seiner verstorbenen Gattin, und in einem Briefe an Giglio heisst es: ‚Ich habe eine Frau verloren, die wegen ihrer hohen Tugenden mir wie das Leben teuer und lieb war und es auch sonst verdiente, von jedem verehrt zu werden.' An Amerigo Sanseverino schrieb er: ‚Aber Gott hat es wollen, sie für meine Vergehen büssen zu lassen und durch ihren Tod den Rest meines Lebens mich zu quälen; und zu meiner grössten Pein wird vielleicht mein Leben ein längeres sein, als ich es möchte. Ich beweine die Verstorbene wegen all ihrer Vorzüge; soweit ich vermuten kann, starb sie eines gewaltsamen Todes, entweder an überwältigendem Seelenschmerz oder an Vergiftung, da sie innerhalb vierundzwanzig Stunden tot war. Ich bedauere mein Töchterchen, welches zum eigenen Unglück am Leben geblieben ist, aller menschlichen Hilfe beraubt, ratlos in den Händen ihrer Feinde und nur auf ihren armen Vater hoffend, der fern von ihr, alt, armselig und unglücklich ist.' Seine Lage wurde immer trauriger: nicht selten mangelte es ihm am Allernotwendigsten. An den Fürsten von Salerno, dem er mehr als zwei Jahrzehnte ein treuer Diener gewesen war, schrieb der Einundsechzigjährige: ‚. . . Die Verzweiflung, Ihr wisst es, ist eine Art von Wahnsinn, und die Not, in welcher ich mich und meine arme kleine Familie sehe, hat mich in die alleräusserste Verzweiflung ge-

stürzt . . . Beim Leichnam Christi, Ihr wollt mich doch nicht in so grosser Armut lassen, dass ich, wie jetzt, im Bette bleiben muss, um mir mein einziges Paar Strümpfe flicken zu lassen . . . Ich habe keine Freunde und keinen Kredit mehr, denn in Unglück und Elend hat man keine Freunde.' — In allen Lebenslagen bezeigte Bernardo Tasso die Ehrlichkeit seiner Gesinnung, so dass Annibale Caro ihn einen der feinsten und ritterlichsten Menschen nennen konnte. Bernardo selbst schrieb als älterer Mann, nachdem er manche Schicksalsschläge erfahren hatte, er wünsche zu keinem andern Zwecke weiter zu leben, als um zu zeigen, was die Pflicht eines adeligen Menschen und was echte Ritterlichkeit sei. Sein vornehmes Empfinden tritt auch besonders in seinen Ansichten über Kindererziehung in einem Briefe an seine Schwester Donna Affra hervor. Überall wo Torquato seines Vaters gedenkt, geschieht es immer in Worten wahrer Liebe und Ehrfurcht: ‚Herr Bernardo Tasso, mein Vater, von dem ich mir in allem ein Beispiel nehmen sollte, besonders aber in Hinsicht auf das Betragen, welches unter wahren Edelleuten zu herrschen hat, pflegte zu sagen, es sei die Pflicht edel gesinnter Männer, den Frauen nie etwas nachzutragen.' Später musste der fünfundzwanzigjährige Torquato sehen, wie der alte Vater seine letzten Tage traurig und einsam beschloss. Was er seinem Sohne hinterliess, bestand in einigen flandrischen Teppichen, einer arabischen Vase, die er aus Tunis mitgebracht hatte, und aus Schulden. Um die Beisetzungskosten für seinen Vater zu bestreiten, musste

er Geld aufnehmen und, um es zurückzahlen zu können, verpfändete er seine eigenen Sachen, worunter sich auch die von seinem Vater hinterlassenen Teppiche befanden.

III. Zur Zeit, wo Torquato an der Universität von Padua studierte, erwachte in ihm ein Gefühl zu der schönen Lucrezia Bendidio, der Tochter eines Bekannten des Bernardo Tasso: sie stand damals in ihrem sechzehnten Lebensjahre und war als Hoffräulein der Prinzessin Leonora d'Este mit dieser und mit ihrem Bruder, dem Kardinal Luigi, im Jahre 1561 nach Padua gekommen. Tassos Liebesgefühl für das junge Mädchen dauerte etwa ein Jahr an; er sollte sie aber später am Hofe von Ferrara wieder treffen. Aus Anlass ihrer Hochzeit schrieb er das Gedicht:

Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno,
Ch' al giogo altrui madonna il collo inchina:
Anzi ogni tua ragion da te si cede.
Altri ha pur fatto, oimé, quasi rapina
Del mio dolce tesoro.

Noch mehr als zwanzig Jahre später richtete er an sie als *la sua donna* in platonischem Sinne manches Gedicht.

Die Neigung des jungen Tasso zu Laura Peperara, der Tochter eines reichen Kaufmanns in Mantua, fand ebenfalls keine Erwiderung. Wiederholt hatte er Gelegenheit, Laura in Mantua zu sehen und Jahre hindurch richtete er an sie Liebesgedichte. Als Laura Gattin des Grafen Annibale Turchi wurde und in Ferrara lebte, fuhr Tasso noch fort, ihre unverwelkte Schönheit zu bewundern. Auch später muss er manche schnell vorübergehende Liebe gekannt haben:

Spinto da quel desio che per natura
Gli animi move a lieti e dolci amori,
Molte donne tentai, di molte i cori
Molli trovai, rado alma a me fu dura.

Es lag etwas Unstetes im Entwicklungsgang seiner Kindheit und Jugend: er verfolgte keine bebestimmten Lebensziele und erwartete zu früh von dem Berufe eines Poeten Ruhm und Huldigung. Gleich seinem Vater, sah sich auch Torquato genötigt, die Gunst eines Mäcens zu gewinnen. Was hätte er auch ohne einen solchen begonnen? Um zu dichten, brauchte seine Phantasie vollständige Musse und das Leben in einem Kreise, in welchem schöne Frauen und edle Männer, Ritterlichkeit und Vornehmheit sich zusammenfanden. Er war voller Illusionen und träumte vom Leben wie von einer Dichtung.

Im Alter von einundzwanzig Jahren wurde er Hofmann des Kardinals Luigi d'Este, des Bruders des Herzogs Alfonso II. von Ferrara. Die Reise, die er im Gefolge des Kardinals nach Frankreich machte, muss in ihm tiefe Eindrücke hinterlassen haben. Durch Caterina de'Medici, die Mutter des Königs Karl IX., waren am französischen Hofe italienische Sitten zur Herrschaft gelangt. Die Kämpfe zwischen Katholizismus und Protestantismus nahmen hier einen unvergleichlich heftigern Charakter, als in Italien an: sollten doch anderthalb Jahre später Karl IX. und seine Mutter die Bartholomäusnacht ins Werk setzen, und schon in den ersten Monaten des Jahres 1571, zur Zeit, wo Tasso sich in Paris aufhielt, gelangten dorthin Nachrichten von

Metzeleien, denen die Hugenotten im Norden Frankreichs zum Opfer gefallen waren. In Paris konnte Tasso den Übersetzer der Werke Plutarchs, Amyot, welcher *grand aumônier* des Königs war, kennen gelernt haben und vielleicht auch den Staatsmann Michel de l'Hospital, den ehrwürdigen Gegner aller konfessionellen Streitigkeiten, der sich kurz zuvor vom Hofe zurückgezogen hatte. Durch den Italiener Jacopo Corbinelli konnte er auch mit dem Dichter Ronsard bekannt geworden sein. Besondere Ehrenbezeugungen wurden ihm hier jedoch nicht zuteil, ja, wenn man dem Historiographen Balzac Glauben schenken darf, so befand sich damals Tasso derart in Not, dass er eine Dame um ein Almosen angehen musste. Bei seiner Abreise von Paris herrschte zwischen ihm und dem Kardinal Luigi eine gespannte Stimmung. Durch Vermittlung der Herzogin Lucrezia von Urbino wurde er bald von ihrem Bruder, dem Herzog Alfonso II. von Ferrara, zum Hofmann ernannt. Torquato hatte seine besonderen Zimmer und Bedienten, ass an der herzoglichen Tafel, begleitete oft den Herzog auf dessen Ausflügen und Reisen, und seine einzige Beschäftigung war sein poetisches Schaffen; nur hie und da hatte er zur Unterhaltung des Hofes oder bei festlichen Anlässen seine Muse in den Dienst des Herzogs zu stellen. In seinen gesunden Tagen hatte Tasso vom Herzog Alfonso II. die beste Meinung und konnte sich in aller Aufrichtigkeit fragen: *S'egli sia miglior duce o cavaliero.* Im Jahre 1575 berichtet Tasso einem Bekannten in Padua, er befinde sich beständig in der nächsten Umgebung

des Herzogs *con invidia degli emuli, con allegrezza degli amici,* wiewohl dies ihm selbst keine grosse Freude mache, weil er dadurch vom Korrigieren seines Werkes abgehalten werde. Kurz darauf berichtet er seinem Freunde Scipione Gonzaga, der Herzog sei verreist und habe ihn hier *invitus invitum* zurückgelassen, da die Herzogin von Urbino, die seine Gesellschaft wünschte, darauf bestand.

IV. In der Freiheit, in welcher Tasso damals lebte und dichtete, steigerten sich seine traumhaften Neigungen, und der geringste Anlass konnte ihn in einen Konflikt mit seiner Umgebung bringen. Er war zwar an die Hofatmosphäre gewöhnt, aber doch kein Hofmann, der schmeichelte und um Gunst warb. Seine Reizbarkeit, seine Empfindsamkeit, seine offene und stolze Art musste ihm das Zusammenleben mit den Menschen erschweren und Neid und Verleumdung zuziehen. Er schreibt einmal: dort, wo es der christlichen Lehre nicht widerspreche, möchte er als Epikureer leben und *pereat qui crastina curat* sagen; er verbringe seine Zeit nicht nur mit ernster Beschäftigung, sondern auch mit Lachen, Singen, Plaudern und in Gesellschaft, aber nur in der weniger Menschen, und fügt hinzu: ‚Es gibt wahrlich keinen grossen Herrn oder herzoglichen Minister, wie hoch er auch stehe, der mich geneigt fände, ihm den Hof zu machen.' Sein Charakter war aber nicht dazu angetan, den Unannehmlichkeiten des Lebens energisch entgegenzutreten. Bei der geringsten Verletzung seines Stolzes geriet er ausser sich, denn in seiner Phantasie übertrieb er die Wirklichkeit.

Neben der Fähigkeit, auf das Lustempfinden zu reagieren, besass er in noch höherm Grade eine Sensibilität, die ihn dem Schmerze gegenüber widerstandslos machte. ‚Ich sehne mich nach Ruhe und nach vollständiger Musse und möchte nur das tun, was mir gefällt,‘ schrieb er nach seiner Entlassung aus dem Hospital St. Anna, und sechs Jahre darauf sagt er in einem Briefe: seiner Natur nach sei er allem Wohlwollen, der Friedfertigkeit und allen edeln und ausgezeichneten Menschen zugeneigt; der grösste Unmut aber erfasse ihn, wenn er sehe, wie die Unterdrücker des Echten und der Tugend triumphieren, und wenn ein solcher Unmut Raserei sei, so wolle er auch ein Rasender heissen. Er erwartete von den Menschen mehr, als sie überhaupt geben konnten, und beschäftigte sich zu sehr mit seinen eigenen Wünschen. Daher auch die beständige Unzufriedenheit, die ein Grundzug seines Charakters ist. ‚Keine Zufriedenheit kann nunmehr in mein aufgewühltes Innere einziehen, das voll von tausend Stürmen ist,‘ schrieb er im Alter von dreiundvierzig Jahren.

In seinem Naturell hatte die Sensibilität das Übergewicht über den Intellekt und den Willen. Seine erregten Sinne und seine Phantasie liessen ihn nie zu einem festen Gleichgewichte kommen. Seine gesteigerte Illusionsfähigkeit fand bei ihm keinen entsprechenden festen Boden. Augenblicke des Schwankens und des Zweifelns hinterliessen in ihm eine tiefe Verstimmung, die auf seine geistige und körperliche Gesundheit gleichermassen zurückwirkte. Es kostete ihn immer eine Anstrengung, das frühere

Selbstvertrauen wieder zu gewinnen, und je stärker die Anstrengung war, desto künstlicher musste auch der für Augenblicke neugewonnene Glaube an seine eigene Person werden. Die gesteigerten Stimmungen der Gehobenheit wichen aber immer wieder der Niedergeschlagenheit und Verzweiflung, und er fühlte sich verlassen und dem Kampfe mit seinen verworrenen Neigungen preisgegeben, die in seiner Phantasie bisweilen die konkrete Gestalt dämonischer Mächte annahmen; hilflos brach er dann in sich zusammen, und sein Innenleben ward in solchen Augenblicken ein ungeregeltes Spiel haltloser Einbildungen, die um so peinigender sein mussten, als sie sich seiner zumeist bei ungetrübter Geistesklarheit bemächtigten. Selbst in den Augenblicken, wo er sich später über den vollständigen Verlust seines Gedächtnisses beklagte, war er noch fähig, sich selbst und das, was in ihm vorging, oder, wie er sich ausdrückt, die Bühne seines Unglücks genau zu beobachten und seine Krankheit für unheilbar zu halten. Bisweilen litt er an Hallucinationen des Auges und des Ohres: er bildete sich ein, dass ein Poltergeist ihm Briefe und Papiere entwendete; zuweilen glaubte er, einen *spiritus familiaris* zu sehen, mit welchem er Gespräche führte. Bald wähnte er, man wolle ihn vergiften, bald wieder peinigten ihn Gewissensängste, und immer quälte ihn eine überwältigende Melancholie.

V. Der strengere Geist, der sich damals innerhalb der katholischen Kirche gegen die Renaissance wandte, schwebte auch über dem Dichter des Befreiten Jerusalem. Die neuen Forderungen konnten

jedoch über den Geist der Renaissance nicht so rasch und nie vollständig Herr werden. Aber die Zeit der Heiterkeit und Freiheit war vorüber. Wie in der ganzen damaligen Gesellschaft Italiens, so ging auch bei Tasso Freude an den bunten Bildern des Lebens und ein epikurisches Sichgehenlassen neben einer strengen Ergebenheit an die Formen des Katholizismus einher. Seine Religiosität hatte aber nichts Starkes und Persönliches, war nicht die reife Blüte des ganzen Empfindens, sondern bloss ein Gefühl aus Zartheit und poetischer Stimmung. Seine weltmännische Feinheit, die sich die Lebenslust nicht ganz verkümmern liess, fand bei ihm schon zur Zeit, da er die ‚Aminta' dichtete, ihre Ergänzung in einer unbestimmten Sehnsucht nach etwas Geistigem. Auch gehörte Tasso weder zu denen, die von einem platonischen Liebesgefühl lebenslang beherrscht werden, noch zu denen, in welchen die Liebesempfindung tragisch werden kann, aber auch nicht zu den Naturen, für die das Liebesgefühl unmittelbare Sinnlichkeit ist. In seiner Jugend und in seinem frühen Mannesalter bis zu der entscheidenden Krankheitskrise muss er vorwiegend den Eindruck eines feinsinnigen Menschen gemacht haben: aus seiner hohen Gestalt, aus seinem himmelblauen, lebhaften Auge sprach Güte und Vornehmheit. Damals war er noch ganz Künstler und brauchte für sein Empfinden und Schaffen der Anregungen der Aussenwelt. Als im Jahre 1574 sein grosses Epos nach langer und liebevoller Arbeit vollendet war, hegte er davon die grössten Erwartungen. Was er in diesem Werke niedergelegt hatte, war sein eigenstes

Leben und Trachten und doch fühlte er es jetzt wie losgelöst von seinem Innern, denn es trat bisweilen vor ihn wie sein zweites Ich und raunte ihm scharfe Worte der Entmutigung zu. Ein starkes Misstrauen zu sich erwachte in ihm zusammen mit einer krankhaft erregten Gewissenspein. Er hatte das Werk ohne dringende Veranlassung dem Urteil der Inquisition unterbreitet und wartete ängstlich auf deren Entscheidung. Was noch zwei Jahrzehnte früher den Vertretern der Kirche niemals eingefallen wäre zu beanstanden, das erregte jetzt bei einigen Eiferern Anstoss.

Tasso musste sich nun auf eine Kritik des Inquisitors Silvio Antoniano und des Sperone Speroni einlassen, und in einer ganzen Reihe von Briefen an seinen Freund Scipione Gonzaga, der damals in Rom eine hohe geistige Würde bekleidete, Form und Inhalt seines Epos durch alle möglichen Beweise, durch Vergleiche mit Homer und Virgil und durch die Berufung auf die Autorität des Aristoteles und des Horaz verteidigen. An Scipione Gonzaga schrieb er im Sommer 1577, es wäre zwar niemals sein Vorhaben gewesen, dem dummen Volke mit seinem Poem zu gefallen, aber doch habe er es nicht allein für die Meister der Kunst geschrieben, ja, er rechne sogar sehr auf den Beifall gewöhnlicher Menschen, deren Meinung er ebenso wenig verwerfen möchte als die der andern. Die Nörgeleien seiner hochgestellten Kritiker führten ihn fast dahin, dass er an seinem eigenen Urteil irre wurde und sich in allzu weitgehender Demut bereit erklärte, allen an ihn gestellten Forderungen entgegenzukommen.

Als die Pedanterie seiner Kritiker ihn zur Verzweiflung brachte, wallte in ihm zuweilen auch der angeborene Künstlerstolz auf. Aus einer solchen Stimmung heraus schrieb er einmal an Scipione Gonzaga, der zwischen ihm und den Inquisitoren vermittelte: ‚Ich schäme mich vor mir selbst, dass ich mich um den Tadel und um das Lob dieser Menschen bekümmere.' Er bedauerte, seine Dichtung der Inquisition übergeben zu haben, denn man verlangte von ihm, er solle die feinsten Stellen ausmerzen, damit ‚Das befreite Jerusalem', wie es Silvio Antoniano wünschte, eher von Mönchen und Nonnen, als von Weltleuten gelesen werde: *che desiderarebbe che 'l poema fosse letto non tanto da cavalieri, quanto da religiosi e da monache.* Bald bittet er aber Scipione Gonzaga, ihm doch zu zeigen, auf welche Weise er sich dem strengern kirchlichen Geiste der Zeit anpassen könnte, denn jetzt kam es ihm schon vor, dass in seinem Werke tatsächlich ein des hohen Gegenstandes unwürdiger Ton angeschlagen sei, als ob dort Scenen und Dinge geschildert seien, die den Tadel der römischen Inquisition durchaus verdienen.

Da entschloss er sich, trotz des Abratens der Herzogin Lucrezia d'Este, nach Rom zu gehen. Verstimmt und gekränkt verliess er bald Rom, und kehrte über Siena, Florenz und Pesaro nach Ferrara zurück. In Ferrara hielt sich damals Leonora Sanvitale, Gräfin von Scandiano, auf, wodurch in das Treiben des Hofes manche Anregung kam. Tasso und der Dichter Guarini wetteiferten aus diesem Anlass in Gelegenheitsgedichten. Übermässige Heiterkeit und

Niedergeschlagenheit scheinen bei ihm damals miteinander abgewechselt zu haben. Da erregte ihn tief eine Streitigkeit mit einem herzoglichen Beamten, der ihn verleumdet hatte und dafür von ihm geohrfeigt worden war. Der Betreffende rächte sich, indem er ihn mit noch einem Gefährten auf offener Strasse überfiel und ihm einen Schlag mit einem Stocke versetzte. Tassos Gereiztheit erreichte jetzt ihren Höhepunkt: er schloss sich in sein Zimmer ein, wollte mit niemand sprechen, und sein Misstrauen nahm den Charakter des Verfolgungswahnes an: bald glaubte er sich von dem herzoglichen Minister Antonio Montecatino, bald von andern verfolgt; er misstraute seinen eigenen Dienern und richtete an den Herzog von Urbino und an den Marchese del Monte in Pesaro die flehentliche Bitte, sich seiner zu erbarmen und ihm von dort einen Diener zu schicken.

Derselbe Tasso, der kurz zuvor sein feines, von heiterm Lebensglanze umgebenes Schäferspiel ‚Aminta' unter dem Beifall der entzückten Anwesenden in Scene hatte gehen sehen, verfiel jetzt dem Wahne, nicht rechtgläubig genug zu sein, und er ruhte nicht eher, als bis er seine Absolution von den Inquisitoren eingeholt hatte: der Inquisitor von Ferrara schien ihm noch zu milde zu sein, weshalb er den Gedanken fasste, nach Bologna zu gehen, um dort sich und den Hof von Ferrara anzuklagen, der ohnedies seit den Tagen der calvinistischen Herzogin Renata, der Mutter des Herzogs Alfonso II., nicht im Geruche katholischer Orthodoxie stand. In einem plötzlichen Anfall von Verfolgungswahn warf er sich

im Sommer 1577 in den Gemächern der Lukrezia d'Este auf einen Diener, und wurde infolgedessen unter strenge Aufsicht gestellt. Das war die Krisis in Tassos späterem Leben.

VI. Es waren fast achtzehn Jahre voll Entbehrungen, innerer Ängste und trauriger Irrfahrten: mit Ausnahme der kurzen Zeit seines Aufenthaltes im Franziskanerkloster zu Ferrara und der sieben Jahre seiner Haft im Hospital St. Anna, verweilte er nie lange an einem bestimmten Orte: Sorrent, wohin er als Bauer verkleidet aus dem Franziskanerkloster zu seiner Schwester Cornelia flüchtete und sich ihr erst nach Erzählung seiner Irrfahrten und Schicksale zu erkennen gab; dann Rom, dann wieder Ferrara, Mantua, Pesaro, Urbino, Piemont, Florenz, Neapel, — überall verblieb er nur kurze Zeit, durch seine innere Unruhe von einem Orte zum andern getrieben. Dabei beobachtete er aber nicht selten Natur und Menschen klaren Blickes und wiedergab hie und da die empfangenen Eindrücke sogar mit heiterer Ruhe, aber immer wieder bemächtigten sich seiner quälende Stimmungen der Verworrenheit, und von jedem neuen Aufenthaltsorte erwartete er vergebens das, was ihm der frühere nicht gegeben hatte. Ferrara behielt für ihn immerfort eine besondere Anziehungskraft: er flüchtete sich von dort, um dorthin zurück zu kommen. Seine Erbitterung über den sehr kühlen Empfang am Hofe von Ferrara, als er im Jahre 1579 nach verschiedenen rastlosen Wanderungen zurückgekehrt war, sein verletzter Stolz darüber, dass er, der früher dem ferraresischen Hofe zum Ruhme gereicht hatte,

jetzt von allen verlassen ward, versetzte ihn in einen Zustand höchster Erregung. Da wurde er auf Befehl des Herzogs nach dem Hospital St. Anna gebracht, um dort als Irrer behandelt zu werden, denn Tasso hatte die fixe Idee, der Herzog wolle ihn durch Gift aus der Welt schaffen: war er sich doch einer Verfehlung gegenüber dem Herzog bewusst, indem er nicht lange zuvor, während er noch am ferraresischen Hofe seine Pension bezog, in den Dienst des Grossherzogs von Toskana treten wollte und darüber ohne Wissen des Herzogs Alfonso in Briefen an vermittelnde Freunde unterhandelte; überdies herrschten zwischen den beiden Fürsten gespannte Beziehungen, die auch Tasso nicht unbekannt bleiben konnten.

Sein langjähriger Aufenthalt im Hospital von St. Anna, wiewohl ihm später erlaubt war, auszugehen und Besuche zu empfangen, übte auf seine Gemütsverfassung keine günstige Wirkung aus. Den Grund, warum er nach dem Hospital verbracht worden war, erblickte er selbst in den beleidigenden Worten, die er gegen den Herzog ausgestossen hatte. An Scipione Gonzaga schrieb er: ‚Wenn Gott tausend Lästerungen verzeiht, womit ihn die sündhaften Menschen jeden Tag verletzen, so könnten wohl auch die Fürsten manches, das gegen sie gesagt wird, nachsichtig aufnehmen.' Zuweilen peinigte ihn das Verlangen, frei zu sein und sich frei zu fühlen. Ein andermal schreibt er, nicht ohne deutliches Bewusstsein von seinem innern und äussern Zustand, der Gedanke an die fortwährende Gefangenschaft sei geeignet, seine Traurigkeit zu

steigern, dazu komme noch die unwürdige Lage, in welcher er sich befinde: ‚Besonders werde ich durch die Einsamkeit gepeinigt, meine grausame und natürliche Feindin, von der ich auch in meinen gesunden Tagen zuweilen so belästigt wurde, dass ich zu ungewöhnlichen Stunden auszugehen pflegte, Gesellschaft aufzusuchen.' Die Gewissensangst und der Wahn, er habe sich Ketzerei zu Schulden kommen lassen, quälten ihn nach wie vor: er richtete ein Schreiben an den Marchese Giacomo Buoncompagno, den Neffen des Papstes Gregor XIII., worin er sich von Häresie reinigen zu müssen glaubte und in seinem Verfolgungswahn den Ferraresen Luca Scalabrino und noch einen andern nennt, die ihn als Lutheraner bezeichnet hätten. Schon früher hatte er in einem Briefe an Scipione Gonzaga geschrieben, den Namen eines Lutheraners und Ketzers habe er immer verabscheut. In Briefen an verschiedene angesehene Männer und Frauen schilderte er seine Lage und flehte um Erleichterung derselben durch Verwendung bei dem Herzog von Ferrara. Lucrezia d'Este bat er aus seiner Zelle, sie möge dazu beitragen, dass er endlich eine andere Wohnung erhalte, da er im Spital von seiner lästigen Krankheit keineswegs geheilt werden könne. Er hatte hier Tage und Wochen vollständiger geistiger Klarheit, in denen er einige seiner besten Dialoge schrieb, nicht selten muss er aber wieder in tiefe Umnachtung verfallen sein. ‚Mein Unwille,' bemerkt Montaigne, ‚war noch grösser als mein Mitleid, als ich ihn in einem so elenden Zustande fand, in welchem er weder das Bewusstsein seiner

selbst, noch eine Erinnerung an seine Werke hatte.' Er sah seiner Haft kein Ende ab und quälte sich, wenn er in den Tagen klareren und ruhigeren Bewusstseins über sich und seine traurige Lage nachdachte. Stimmungen der Ergebenheit in das Schicksal wechselten bei ihm mit solchen äusserster Verzweiflung und hilfloser Entrüstung ab.

Nachdem Vincenzo Gonzaga von Mantua und auch der Papst Sixtus V. sich für Tasso beim Herzog von Ferrara verwendet hatten, wurde er nach siebenjährigem Aufenthalt aus dem Spital St. Anna entlassen und von Vincenzo Gonzaga nach Mantua mitgenommen, *prestato per a tempo* — auf eine Zeitlang ausgeliehen —, wie sich der toskanische Gesandte in Ferrara in einem Briefe an Bianca Capello ausdrückt. Das Leben breitete sich vor ihm hoffnungslos und düster aus. Die Erinnerung an seine langjährige Haft steigerte in ihm das Verlangen nach einer schrankenlosen Freiheit: wie er selbst in einem Briefe sagt, wolle er jetzt ‚volle Freiheit und nicht nur den Schatten derselben'. Rom erschien ihm als der passendste Aufenthaltsort für einen Menschen von seiner stolzen und schwermütigen Art — *fiera maninconia.* Spuren der frühern Krankheit liessen sich an ihm nach wie vor nicht verkennen. ‚Ich bin wie immer wenig gesund und auch wenig geliebt oder vielmehr sehr gehasst und habe manchen Grund, mich über die Welt und über mich selbst zu beklagen,' schrieb er zu dieser Zeit aus Mantua. Besonders bemerkbar machte sich bei ihm der Verlust seines Gedächtnisses. Auch in seinen späteren Lebensjahren behielt er die frühere Unzufriedenheit und

Unstetigkeit, die ihn nach wie vor von einer Stadt in die andere trieb.

Während Tasso in Florenz weilte, bemerkte ein Beobachter: ‚Im Ganzen ist es um ihn geschehen, und es hat nur noch Interesse, von ihm zu sprechen, soweit seine Schriften gelesen werden.' Er selbst war sich seiner unheilbaren Krankheit bewusst: zu seinen immerwährenden Anfällen von tiefster Schwermut kamen noch heftige Fieber hinzu. Noch immer verfolgte ihn der Gedanke, man könnte ihn für nicht rechtgläubig genug halten, und der Wahn, man wolle ihn zur Ketzerei verleiten. Aus Neapel schrieb er, seine Melancholie lasse noch immer nicht nach, und seine erregte Phantasie quäle ihn durch Bilder des Todes und der Pein.

Sein ‚Befreites Jerusalem', welches unbefugtermassen und in verstümmelter Gestalt in die Welt hinausgegangen war, hatte ihm Freunde und unbekannte Bewunderer erworben, aber er selber achtete es jetzt gering und bedauerte, dass es der lesenden Welt nicht in der andern, frömmern Gestalt mitgeteilt worden sei, die er seiner Dichtung unter dem neuen Titel des ‚Eroberten Jerusalem' jetzt zu geben für notwendig fand. Schon im Jahre 1586 wollte er die Episode der Sofronia ganz umändern, und in der Schilderung von Gottfrieds Traum all das, was an Heidentum irgendwie erinnern konnte, entfernen und manches aus Augustins ‚Civitas Dei' und aus der Apocalypse hineinverweben. Drei Jahre darauf schrieb er, er hoffe, dass die von ihm in Angriff genommene Umarbeitung sein Epos zu einem wunderbaren und vollkommenen Werke machen

werde, und als in Genua eine Prachtausgabe seines ‚Befreiten Jerusalem' erschienen war, war er darüber ungehalten. Nach der Herausgabe seines ‚Eroberten Jerusalem' schrieb er im Frühling 1593: ‚Ich hänge ausserordentlich an meinem neuen, das heisst an meinem neulich umgearbeiteten Poem als an einem neuen Erzeugnisse meines Geistes, denn dem frühern bin ich entfremdet, wie ein Vater seinem ungeratenen Kinde, von dem er argwöhnt, es sei im Ehebruch gezeugt. Dieses neue Werk aber ist meinem Geiste entsprungen wie Minerva dem Haupte Jupiters.' Nun war er, wie er in einem Briefe an den Kardinal von S. Severina sagt, vor allen Klippen des Unglaubens sicher. Die einsamen Jahre seiner Haft und seiner Krankheit hatten in ihm den Geist des Duldens und der Apathie grossgezogen. Er stand jetzt den bunten Bildern der Natur und allen Lockungen der Welt fern. Seine dichterische Phantasie war der Erde abgestorben und lebte nur noch im Schildern und Lobpreisen himmlischer Mächte.

Oftmals befand er sich in bitterster Armut: ‚Meine bereits fertigen Werke sind alle ohne jeden Vorteil für mich gedruckt worden, und der Neudruck einiger trägt mir nur wenig ein.' Ein andermal schreibt er: ‚Ich bin wohl der gute, der teure, der liebenswerte, bin aber zugleich der gemeuchelte Tasso, hauptsächlich von Buchdruckern und andern Banditen.' Im Jahre 1590 schrieb er aus Rom: ‚Ich bin jetzt kränker als je und gehe so schlecht gekleidet, dass ich mich meines Elends schäme.' Er war wieder auf Mäcene und Freunde angewiesen, aber infolge seiner zeitweisen Anfälle von Ver-

folgungswahn wurde sein Zusammenleben mit ihnen erschwert. Viel brauchte er jetzt nicht, nur hie und da fand er noch eine krankhafte Freude an kleinen Geschenken. Alle seine Hoffnungen waren von ihm selbst zu Grabe getragen worden. Bisweilen erwachte in ihm die Erinnerung an seine schönsten Jahre, die er am Hofe von Ferrara zugebracht hatte, und in solchen Stimmungen schrieb er zu wiederholten Malen an den Herzog Alfonso und bat ihn um Verzeihung. Das Licht und Dunkel, die abwechselnd um sein Inneres gerungen hatten, lösten sich in eine Stimmung der Müdigkeit auf. Der Nachricht, dass er auf Wunsch des Papstes Clemens VIII. als der grösste damals lebende Dichter auf dem Kapitol mit dem Lorbeerkranz gekrönt werden sollte, stand er mit vollkommener Gleichgültigkeit gegenüber, denn seine Gedanken und Wünsche waren jetzt nicht mehr auf das Leben, sondern auf den Tod gerichtet. An seinen Freund Antonio Costantini in Mantua schrieb er aus S. Onofrio auf dem Janiculus: ‚Ich habe mich in dieses Kloster bringen lassen, nicht nur weil die Luft oben, wie die Ärzte behaupten, besser ist, als anderswo in Rom, sondern um an diesem hochgelegenen Orte und in Gesprächen mit den frommen Mönchen meine Unterhaltung mit dem Himmel zu beginnen.‘

VII. Die erste Idee, ein grosses Epos zu dichten, mag bei Tasso schon in seinem siebzehnten Lebensjahre aufgekommen sein. Fast zwei Jahrzehnte hindurch hatte sich Trissino daran gemüht, eine umfangreiche Epopöe im Stile Homers zu stande zu bringen,

und die Frucht davon war seine ‚Italia liberata', worin er einen weit in der Ferne liegenden historischen Stoff ohne wahre dichterische Phantasie behandelte. ‚Das Befreite Jerusalem' spielt zwar im Mittelalter, hatte aber doch eine unmittelbare Beziehung zu den Ereignissen von Tassos Zeitalter: man denke daran, wie die Päpste der Renaissance Kreuzzüge gegen die Türken gepredigt haben; im Jahre 1543 waren die Türken in Capri und Neapel eingefallen und siebenunddreissig Jahre später eroberten sie sogar Otranto; im Jahre 1558 hatten sie Sorrento überfallen, viele Einwohner daselbst erschlagen und manche entführt; Tassos Schwester Cornelia und ihr Mann konnten noch der Gefahr entfliehen, büssten aber dabei ihre ganze Habe ein. Als im Jahre 1581, zehn Jahre nach der Schlacht von Lepanto, ‚Das Befreite Jerusalem' erschienen war, konnte es durch Inhalt und Gestaltung überall Anerkennung finden. Es liegt etwas Einheitliches in dem ganzen Werke, was Tasso selbst in einem Briefe hervorhebt: *sì che in un certo modo si può dire anco unità d'agente, non che d'azione.*

Wie volkstümlich das ‚Befreite Jerusalem' überall geworden ist, beweist seine grosse Verbreitung: es wurde ins Französische, Englische und in fast alle italienische Dialekte übersetzt; Schiffsleute, Fuhrleute sangen Strophen daraus. Ugo Foscolo erzählt, wie er einmal in Livorno zwei aneinander gekettete Galeerensträflinge Stellen aus Tassos Epos singen hörte. In Venedig und in Neapel konnte man Leute aus dem Volke Tassos ‚Befreites Jerusalem' in ihrem eigenen Dialekt vortragen hören.

Sogar weit in den Orient, bis nach Arabien und China, soll Tassos Werk gedrungen sein und daselbst Übersetzer gefunden haben. Die Auseinandersetzung über den Vergleich des Befreiten Jerusalem mit Ariosts Rasendem Roland war schon zu Tassos Lebzeiten aufgekommen: man denke an die Abhandlung des Galilei. Schon damals gab es viele, die das Befreite Jerusalem über den Rasenden Roland stellten.

Eine noch grössere Wirkung, als Tassos grosses Epos übte auf die Dichtkunst jener Zeit sein Jugendwerk *Aminta,* denn es leitete die Epoche der Schäferspiele ein: in einem Zeitraum von etwa fünfunddreissig Jahren fand es an die achtzig Nachahmungen und im Laufe des nachfolgenden Jahrhunderts stieg deren Zahl auf etwa zweihundert. Wie Tasso in einem Briefe aus dem Jahre 1579 berichtet, hatte er vor, ausser zwei heroischer Poeme noch vier Tragödien zu dichten. Lustspiele und Satiren zu schreiben, gleich Ariost, muss er dagegen keine Neigung gehabt haben. Sein Briefwechsel unterscheidet sich von dem Ariosts durch eine reinere und sorgfältigere Sprache: während dieser seine Briefe nur als persönliche Mitteilungen betrachtete, die nicht in die Öffentlichkeit kommen sollten, schrieb Tasso viele seiner Briefe zweifelsohne im Bewusstsein, sie könnten einmal veröffentlicht werden.

VIII. Tassos dichterischer Phantasie wohnt der Hang inne, alles in grossen, verallgemeinernden Zügen und Linien zu schauen, und daneben ein feines lyrisches Schwanken der Stimmung, selbst dort, wo Tasso in seinem grossen Epos bewusst

vorzugehen scheint. Er tritt an die Gegenstände und die Menschen ganz anders heran, als ein mit sich selbst und mit der Natur zufriedener und heiter spielender Geist wie Ariost: *perchè l'alma felice è seco unita.* An Stelle der Heiterkeit tritt bei ihm die ernste Stimmung. Er kann weder in der Aussenwelt mit der Freudigkeit des geniessenden Menschen aufgehen, noch auch diejenige Höhe erklimmen, auf welcher das ganze Leben mit allen seinen mannigfachen komischen und tragischen Vorgängen dem innern Auge in energischer Bestimmtheit anschaulich wird. Die Erde kann ihn nicht ganz befriedigen, aber auch die Höhen des Daseins verschleiern sich seinem Blicke, denn in seinem Geiste liegt keine vollständige Freiheit. Eine Stimmung von Schwermut dringt auch aus den strengen Formen seines grossen Epos.

Tasso ist kein naturwüchsiger epischer Dichter: er schildert nicht aus einem wirklichen Verlangen nach Unterhaltung; er erzählt fein und massvoll, aber er geht in der Erzählung nicht ganz auf. Das Befreite Jerusalem ist einheitlich nach einem festen Plane aufgebaut, aber seinem Geiste und Temperamente nach hat Tasso weniger den Beruf zum epischen Dichter, als Ariost. Er versteht sich zwar besser auf die Baukunst des Epos, wie überhaupt auf alle Forderungen des Dichtens, aber Ariost hat die Unmittelbarkeit des Erzählens voraus, die Leichtigkeit des Verses und die helle Beleuchtung der Gegenstände und der Gestalten.

IX. In Tassos Dichtungen liegt bereits etwas vom modernen Empfinden im Gegensatze zu dem

der Renaissance: ein sehnsuchtsvolles Fragen ohne Wunsch nach einer festen und bestimmten Antwort, ein aufrichtiger Zweifel ohne die Kraft, an demselben festzuhalten oder endgültige Gewissheit zu erlangen. Es ist die Vertiefung eines mittleren Seelengebietes, in welchem Wünsche, Triebe und Reflexionen in einem gewissen Helldunkel fern von der unerbittlichen Wirklichkeit emporkeimen. Es ist etwas von der schwermütigen Stimmung, die von einem allzufeinen Ausspinnen des eigenen Empfindens kommt, eine intensivere Art innern Schauens auf Kosten des äussern Sehens. Aus dem Schwanken zwischen der Aussen- und der Innenwelt entspringt hier eine kompliziertere Eigenart, in welcher das subjektive Empfinden sich selbständiger der Natur gegenüber behauptet. Im poetischen Helldunkel, von welchem seine besten Schilderungen umgeben sind, liegt das Eigentümliche seiner Begabung.

Gleich Ariost nimmt auch er den Stoff und die Anregungen zu seiner Dichtung überall, wo er sie finden kann: bei Homer und Virgil, den er besonders fleissig studiert, bei antiken Dichtern und Schriftstellern, in mittelalterlichen Romanzen. Aber Tasso verarbeitet seine Anregungen nicht so frei und resolut wie der Dichter des Rasenden Roland, bei dem das Entlehnte aus dem Schmelztiegel seiner Phantasie mit einer ganz neuen Prägung hervorgeht. Der strenge Sinn für Mass und Ordnung, ein von Jugend auf angelerntes Zergliedern poetischer Werke auf ihren Inhalt und ihre Form hin, das ihm beständig vorschwebende Bild eines vollendeten, tadellos aus-

geführten Epos legt seiner Phantasie eine gewisse Zurückhaltung auf; die Muster klassischer Werke leiten dann sein dichterisches Schaffen; in seine Phantasie mischen sich dann oft Eindrücke des Bewusstseins und wecken sie aus ihrem Traume, aus jener Selbstvergessenheit, aus welcher der wahrhaft künstlerische Geist zu schaffen pflegt.

X. Wo Tasso nicht bewusst schildert, dort bricht bei ihm eine wahre poetische Kraft hervor, dort erweckt er wirkungsvolle Stimmung. Es ist kein hinreissendes Fühlen, das er gestaltet, aber doch ein reines und inniges. Er spielt nicht mit Empfindungen und Eindrücken: skeptische Ironie steht seinem ganzen Naturell fern. Äussert er Stimmungen der Liebesempfindung oder sonst Regungen seines Innern, so zeigt sich das Ritterliche, Feinsinnige und Schwermütige seines Naturells am deutlichsten. Auch sein Naturempfinden hat eine Innigkeit der Stimmung: es ist, als wenn es immer abwartete, bis die Natur sein Empfinden in Augenblicken herausforderte, in welchen seine Sehnsucht am stärksten ist. Seiner Landschaft ist daher etwas eigen, das sich mehr an das innere, als an das äussere Auge wendet. Es ist ein Schauen der Natur durch die eigene Stimmung hindurch, nicht eine unmittelbare Freude an ihrem beständigen Wechsel und an ihrer Mannigfaltigkeit: bei der Betrachtung der Natur wird hier etwas wie Trost in der Selbstvergessenheit gesucht. Wo bei Tasso dieses Empfinden sich mit der Aufrichtigkeit der verfeinerten Subjektivität zeigt, dort liegt auch eine wahre poetische Wirkung wie in allem, was innig erlebt ist.

Die Intensität seines poetischen Fühlens grenzt schon hie und da an das Gebiet des Musikalischen: es ist nicht mehr das einfache plastische Schauen, welches auf die Wahrnehmung scharfer Umrisse gerichtet ist, sondern etwas Komplizierteres, das teilweise auch die Malerei und ganz nur die Musik zum Ausdrucke zu bringen vermag: ist doch das Musikalische nicht nur das, was die Musik als eine besondere Kunst ausmacht, sondern auch überhaupt eine intensivere Art des Empfindens, ein verinnerlichtes Erleben, das in keinen klaren Umrissen plastischen Schauens wiedergegeben werden kann. Die musikalische Stimmung verleiht auch seiner Aminta, seiner Lyrik und auch einzelnen Episoden des Befreiten Jerusalem ihre eigenartige Anmut, die sich wesentlich von der heitern Grazie des Ariost unterscheidet. Die resolute Lebensfreudigkeit hat Tasso niemals empfunden: selbst in seinem Schäferspiel ‚Aminta' huschen oft leise Schatten der Schwermut über den Goldglanz der graziösen Scenen. Die Lebenslust, die Tasso hier hinter der Maske des Dichters Tirsi zur Schau trägt, ist im Grunde gar nicht so skrupellos, und dessen Skepsis hinterlässt den Eindruck von etwas Gewolltem und leicht Vorübergehendem: mit dem tiefen Liebesgefühle sind zu tiefe Seelenschmerzen verknüpft, als dass Tasso sie andauernd erleben möchte, aber auch die naive und sinnliche Liebesempfindung kann ihn nicht ganz zufriedenstellen. Durch diesen Gegensatz vermag jedoch Tasso gerade die Liebesempfindung tiefer zu erfassen und auch stimmungsvoller zu schildern, als Ariost, denn sein Empfinden psychischer Vorgänge

ist dadurch nüancenreicher und ahnungsvoller und vermag auch tiefer in den verborgenen Gehalt eines Charakters einzudringen: besonders die Frauengestalten im Befreiten Jerusalem haben eine Innigkeit, die in der Renaissance nur der Malerei eigen war, und die in manchen Zügen schon auf die Frauengestalten Shakespeares hinweist: die Charaktere der Sofronia, Erminia, Armida und Clorinda sind liebevoll entworfen und mit einer grossen Feinsinnigkeit psychischer Züge ausgeführt.

Tassos Charakterisierung ist eine feinere und auch wahrere, als die der früheren Charakterschilderer in der Literatur der Renaissance, deren Augenmerk vorwiegend auf die plastischen Seiten des Menschen und auf das äussere Geschehen gerichtet war.

Giordano Bruno

I. Mehr als auf jedem andern Gebiete war die Renaissance auf dem des Denkens eine Zeit universeller Lebensbetrachtung. Die damaligen denkenden Menschen waren voll jugendlicher Zuversicht zu den Kräften des Geistes. Wie tief sind all die aufleuchtenden Ahnungen des Leonardo da Vinci, die er fragmentarisch nach allen Seiten hin wie aus dem Vollen ausstreut. Auf dem Felde des Wissens schritt man kühn nach den verschiedensten Richtungen. Der Intellekt gewann noch nicht die Bedeutung eines souveränen Herrschers, aber gerade weil die Gebiete, die er sich später langsam unterwerfen sollte, noch nicht bestimmt voneinander abgegrenzt waren, vermochte er mit so grossem Selbstvertrauen vorwärts zu schreiten. Der Glaube an die Einheit der ganzen Natur schlug in einigen Menschen jener Zeit tiefe Wurzel und musste sich bis zum Fanatismus steigern. Und gerade diese Idee der Einheit der ganzen Schöpfung ist es, die Giordano Bruno verkündigte und deren Märtyrer er geworden ist.

Der Gedanke, der Mensch sei nur ein ganz geringer Teil des Universums und dass das geistige Leben, welches sich auf unserm kleinen Planeten abspiele,

seinen Ursprung in einem unendlichen Geiste habe, welcher das unermessliche Weltall durchdringe, nahm bei Bruno den Charakter eines Glaubensbekenntnisses an. Diese seine Religion durchdrang ihn ganz, galt ihm als die wichtigste Lebenswahrheit, von welcher er oftmals wie trunken war: wenn er auf die Unendlichkeit der Welten und auf die Gewalt der menschlichen Vernunft zu sprechen kommt, kennt sein Enthusiasmus keine Schranken mehr, denn die Wahrheit des erkennenden Intellektes galt ihm als eine Gottheit, welcher er seine eigene Person aufzuopfern bereit war. Nicht um die schrittweise von einem Resultate zum andern übergehende Forschung, nicht um das Wissen der Naturgesetze im einzelnen war es ihm zu tun, sondern um einen Hauptgedanken, von dem aus das ganze Leben des Menschen in eine Beziehung zum Walten des Universums gebracht und daraus erklärt werden sollte, denn er glaubte an einen Intellekt im Universum — *intelletto universale* — und an eine Weltseele — *animo del mondo.* Für ihn war es ein unwiderstehliches Bedürfnis, den Menschen mit der ganzen Natur eng verknüpft zu sehen. Die Sehnsucht des religiösen Naturells, die sonst ihren eigentlichen Ausdruck im Empfinden hat, drang bei ihm in den Intellekt ein: Sehnsucht nach intellektueller Wahrheit an Stelle der herrschenden Religionen, Glaube an die Vernünftigkeit der Natur und an die Möglichkeit, das Zusammenleben der Menschen mit den Gesetzen der Vernunft in Einklang zu bringen, und ein tiefer Widerwille gegen alle positiven oder symbolischen Formen der Religion durchzieht wie ein roter Faden

sein ganzes Empfinden und Denken. Die Befreiung seines Intellektes von den Fesseln kirchlicher Dogmen bedeutete für ihn die grösste Errungenschaft seines Geistes, und daher fühlte er in sich sein Leben lang den Beruf, den Menschen höhere Wahrheiten zu verkünden. Die Vorurteile der Männer der Kirche, die Pedanterie der trockenen Gelehrten, welche von der Entdeckung des Kopernikus nach wie vor keine Notiz nahmen und sich noch immer in den Geleisen der althergebrachten aristotelischen Lehre bewegten, regten ihn in seinem Innersten tief auf. Es waren eigentliche Turniere, zu welchen er in seinem persönlichen Umgang wie in seinen Schriften die Vertreter der ihm verhassten Meinungen herauszufordern pflegte. Die trockenen Gelehrten galten ihm als Nachkommen jenes Esels, welcher von Noah in die Arche aufgenommen worden war, damit die Rasse nicht ausstürbe. Manche Lehrer, meint er, würden sich besser dazu eignen, Esel und Schweine zu überwachen, als Menschen zu lehren. Die Pedanterie und die trockene Gelehrsamkeit waren ihm so zuwider, dass er niemals gleichgültig daran vorbeigehen konnte: er nennt sie gelehrte Tölpelei und göttliche Eselei — *dotta pecoraggine* und *divina asinitade.* Als Verteidiger der philosophischen Wahrheit, seiner einzigen Herzensdame, durchlief er ganz Europa. Die Menschen erschienen ihm in einen tiefen Schlaf versunken, aus welchem sie endlich geweckt werden sollten, weshalb er sich einen Wecker der schlafenden Geister und zugleich einen Bändiger der anmassenden und widerspenstigen Ignoranz zu nennen liebte. Die Leiden-

schaftlichkeit, mit welcher er seine Überzeugungen vertrat, war bei ihm mit einem sehr starken Selbstbewusstsein verbunden: er hielt sich für eine auserwählte Natur, für einen *homo mercurius,* für einen Denker, welcher, wie er sich selbst einmal ausdrückt, den menschlichen Geist und die Erkenntnis aus dem engen Kerker, worin sie schmachteten und wohin das Licht nur verstohlen dringen konnte, wieder in die freie Natur hinausgeführt hat.

II. Noch im Kloster S. Domenico zu Neapel, in welches er fast als Knabe eingetreten war, zeigte sich schon seine selbständige und furchtlose Gesinnung: er entfernte die Heiligenbilder aus seiner Zelle und sprach sich mitunter rücksichtslos über die Mysterien der christlichen Religion aus, besonders über die Eucharistie und die Dreieinigkeit. Der Prior sah sich genötigt, die ketzerischen Ansichten des jungen Mönchs zu Protokoll zu nehmen, ohne jedoch daraus den Gegenstand einer Anklage zu machen. Die Bestimmtheit seiner philosophischen Ansichten scheint für ihn aber kein Hindernis gebildet zu haben, als junger Mann die priesterlichen Weihen zu empfangen und die mit dem Priesterberufe verbundenen Pflichten einige Jahre hindurch zu erfüllen. Im Kloster betrieb er eifrig neben dem Studium antiker Schriftsteller auch das der Philosophie: er las die Werke des Plato und Aristoteles, der alexandrinischen Neuplatoniker, die mitteltalterlichen kirchlichen Schriftsteller, besonders aber die Werke des Thomas von Aquino, für die er, wie er es später vor dem Inquisitionstribunal selbst sagte, stets eine grosse Achtung hatte, und auch die

Schriften des Nicolaus von Cusa, die auf seine eigenen Ansichten nicht ohne Einfluss blieben. Hie und da verirrte sich in seine Zelle auch ein weniger ernstes Buch, und zuweilen ein dem Klerus verbotenes, wie die Kommentare des Erasmus. Die Welt ausserhalb der Klostermauern muss ihm ebenfalls schon damals nicht fremd geblieben sein: wenn er sich auf Gängen ausserhalb des Klosters befand, so versteckte er seinen Kopf nicht ins Brevier, sondern beobachtete aufmerksam die Sitten des Volkes, und die Frucht davon war sein Lustspiel *Il Candelajo*, welches, trotz aller Mängel im Aufbau, eine Schärfe im Beobachten von Einzelheiten aufweist.

Seine Expansivität und Leidenschaftlichkeit musste ihn früher oder später in einen harten Konflikt mit den Forderungen des Klosterlebens bringen. Da seine Gesinnung den Klosterbrüdern nicht verborgen blieb, so war die Flucht damals für ihn das einzige Mittel, einem kirchlichen Prozesse zu entgehen. Er stand in seinem achtundzwanzigsten Lebensjahre, als er sich von Neapel nach Rom und von da nach Genua flüchtete. Es begannen für ihn unstete Wanderungen durch Oberitalien und den Piemont, durch Frankreich, England, Deutschland und die Schweiz. Ohne Mittel, nur auf seine Kenntnis der Sprachen und der Schriftsteller sich stützend, tauchte er bald in Genf, bald in Toulouse und Paris, bald in London und Oxford, bald wieder in Marburg, Wittenberg, Frankfurt und Zürich auf. In Toulouse erwarb er sich den Doktorhut und erregte grosses Aufsehen durch die Vorträge, die er an der dortigen Universität hielt; denn nicht nur

mit seinen Schriften, in denen er seine Grundgedanken von immer neuen Seiten gestaltete, sondern auch mit dem lebendigen Worte suchte er zu wirken. Seine Schlagfertigkeit im Disputieren, seine dialektische Begabung, sein kaustischer Witz machten ihm die Gedankengefechte, die damals an den Hochschulen zwischen Vertretern verschiedener Ansichten üblich waren, zur Lieblingsbeschäftigung: er betrieb sie mit einer Leidenschaft und Hingabe, die jedoch nicht immer frei von Eitelkeit gewesen sein mag, und oftmals auch mit einer vernichtenden Rücksichtslosigkeit, die ihm überall Feinde machte. Wenn er die aristotelische Schulphilosophie zum Zweikampfe herausforderte, sah sich der schmählich aus dem Sattel gehobene Feind mit der schneidigen Waffe der geistigen Überlegenheit und durch die aufbrausende Leidenschaft seines Gegners obendrein noch so übel zugerichtet, dass ihm nichts anderes übrig blieb, als die weltliche Gewalt anzurufen: in Genf büsste Bruno ein von ihm geschriebenes Pamphlet gegen einen dortigen Schulphilosophen mit einigen Tagen Gefängnishaft, wobei er noch dem Beleidigten Abbitte zu leisten genötigt war. In Oxford, der Hochburg der aristotelischen Tradition, erregten seine Vorträge die öffentliche Meinung aufs tiefste, und in Helmstädt wurde er wegen seiner Ansichten, ungeachtet der Gunst, deren er sich bei dem freidenkenden Herzog erfreute, von den fanatischen Anhängern der althergebrachten Denkweise verfolgt und sogar von der Kanzel als Ketzer verschrieen.

III. Die Dummheit und Beschränktheit waren in seinen Augen jene feindlichen Phorkyden, die er,

gleich dem Perseus in seinem Dialog, mit dem ihm von Minerva zu diesem Zwecke überreichten kristallenen Schilde zu blenden gedachte, da er sie zu vernichten doch nicht die Kraft hatte. Überall in seinen Schriften tritt eine unerbittliche Ironie hervor, wo er auf die menschliche Dummheit zu reden kommt. Niemand, meint er einmal, liebt wahrhaft das Gute, der nicht zugleich gegen die Menge aufgebracht wäre.

Musste sich Bruno auf der einen Seite heftige und rachsüchtige Feindschaften zuziehen, so fand er nicht selten auch Anhänger und Freunde, die sich seiner annahmen und ihn lieb gewannen, denn es lag etwas Ungewöhnliches in seinem ganzen Auftreten, in seiner Unterhaltung, in seiner Denkweise. Die Beweglichkeit und Biegsamkeit seiner kleinen, schmächtigen Gestalt, die charakteristischen durchgeistigten Züge des Südländers, das tiefdunkle Auge, welches von leidenschaftlichem Nachdenken sprach, die natürliche Beredsamkeit und die überzeugende Art der Mitteilung blieben auf gebildete Menschen nicht ohne Anziehungskraft. Während seines Aufenthaltes in Paris war er ein willkommener Gast bei dem venetianischen Gesandten und bei dem Herzog von Angoulême. In London wohnte Bruno im Hause des französischen Gesandten Castelnau de Mauvissière und fand in dem edeln Franzosen, trotz der grossen Verschiedenheit ihrer Lebensansichten, einen Wohltäter und Beschützer, wofür ihm Bruno einige seiner Dialoge widmete. Auch mit dem ritterlichen Philipp Sidney und andern angesehenen Persönlichkeiten unterhielt

er dort Beziehungen, und erschien hie und da selbst bei der Königin Elisabeth.

In den verschiedenen Ländern fühlte er sich wie zu Hause, denn seine eigentliche Heimat war seine Philosophie, — *al vero filosofo ogni terreno è patria* — lässt er den Filoteo im Dialoge *Della Causa* sagen. Es waren jedenfalls keine leeren Worte, die er vier Jahre, ehe er in Venedig der Inquisition in die Hände gefallen war, in seiner Abschiedsrede in Wittenberg bemerkte, es reue ihn nicht, um der Philosophie willen soviel Mühsal und Leiden und selbst das Exil ertragen zu müssen. Ohne Lebensstellung, als philosophischer Wanderredner umherziehend, musste er oft erfahren, was die Lebensnot ist: das einzige Gepäck, das er mit sich führte, waren seine Schriften, so dass er zu seinem Unterhalt auf Erteilung von Privatunterricht, auf Korrekturarbeiten in Buchdruckereien angewiesen war, wie auch auf Geschenke, die er für Widmungen seiner Schriften an angesehene Personen erhielt. Er befand sich in Frankfurt am Main, als an ihn der Vorschlag des Giovanni Mocenigo erging, nach Venedig zu kommen, um diesen in die Geheimnisse seiner Lehre einzuweihen. War nun Bruno seiner Wanderungen müde geworden, oder hoffte er, in dem venetianischen Edelmann einen Freund und Beschützer zu finden, er fasste den Entschluss, sogleich nach Italien zurückzukehren. Während seines Aufenthaltes im Hause des Mocenigo muss er, bei der Offenheit, die ihm eigen war, mit seinen Ansichten über Gott, Welt und Menschen nicht zurückgehalten haben. Zu der Verschiedenheit der durch-

aus freien Lebensansicht Brunos und der engen Schranken des anerzogenen Kirchenglaubens seines adeligen Schülers scheint noch eine tiefgenhende Unversöhnlichkeit in der Charakteranlage beider hinzugekommen zu sein. Die tiefe Abneigung des Mocenigo und dessen Beichtvaters gegen den Philosophen hatte zur Folge, dass dieser in der Nacht überfallen, in eine Dachkammer des Hauses gesperrt und dann ins Gefängnis der venetianischen Inquisition abgeführt wurde. Ein Jahr darauf befand er sich bereits in den Händen der Inquisitoren zu Rom, und Paolo Paruta, der venetianische Gesandte, konnte an den Dogen berichten, die Auslieferung hätte dem Papste eine grosse Genugtuung bereitet. An die sieben Jahre dauerte der gegen Bruno geführte Prozess, der mit der Verurteilung des Philosophen zum Scheiterhaufen seinen Abschluss fand. Während er früher in seinen Aussagen vor dem Inquisitionstribunal in Venedig manches in seinen Schriften selbst zu missbilligen geneigt war, wollte er diesmal von seinen Überzeugungen und Meinungen nicht das Geringste aufopfern. Bei der Degradation, die an ihm als an einem frühern Dominikanermönch im Dominikanerkloster S. Maria sopra Minerva vorgenommen wurde, soll er sich an die Umstehenden mit den Worten gewendet haben: ‚Jedenfalls empfindet ihr bei meiner Verurteilung grössere Furcht, als ich, der ich euer Urteil anhöre.‘

IV. Diese stolzen Worte Brunos waren der Ausdruck eines neuen Glaubensbekenntnisses, welches den frühern Kirchenglauben nicht nur durch theoretische Darlegungen, sondern auch durch die Tat

des Märtyrertums aufs äusserste zu bekämpfen entschlossen war. Seinem ganzen Charakter nach war Bruno wie geschaffen, seine philosophische Lehre mit dem Tode zu besiegeln.

In seinem Charakter lag von Anfang an eine stark ausgesprochene leidenschaftliche Einseitigkeit: die Erkenntnis, dass der Mensch keineswegs der Mittelpunkt des Kosmos, sondern nur ein geringer Teil der auf unendliche Weise schaffenden Natur sei, nahm sein ganzes Empfinden dermassen in Anspruch, dass darüber der wirkliche psychische Gehalt des Menschen aus seinem Gesichtskreise verschwinden musste. Da ihm selbst seine Ansichten nicht etwa nur eine Hypothese waren, so musste er seinen eigenen kosmischen Glauben dem überlieferten Christentum entgegenstellen, ohne die psychischen Voraussetzungen desselben sich vergegenwärtigen zu können: die wirklichen Verhältnisse des Lebens, die Beziehungen der Menschen zu einander und zur Natur erschienen ihm unwillkürlich im Lichte seines Intellektes anders, als sie in Wirklichkeit sind, und verschoben sich zugleich derart, dass sie ihn oftmals zu Verallgemeinerungen führten. Er glaubte so fest an die kosmische Wahrheit, dass er dabei annahm, sie müsse jedem ebenso einleuchten wie ihm selbst, ohne dass er sich vergegenwärtigte, dass es noch Menschen geben könne, die das Leben auf andere Weise empfinden, als er Die Verschiedenheit des Empfindens und dadurch auch der Lebensansichten der einzelnen denkenden Menschen bildete für ihn kein Problem. Die kosmischen Gesetze, von welchen die ganze Schöpfung

beherrscht wird, müssen, seiner Ansicht nach, auch das ganze Rätsel des Menschenlebens vollauf erklären.

V. Die ganze Gedankenwelt des Bruno hatte ihren Ursprung in der pantheistischen Art seines Empfindens: er empfand die Welt als ein ununterbrochenes Ganzes, das von einem innewohnenden und doch unbestimmbaren Geist durchdrungen ist, welcher sich bald als Empfinden, bald als Intellekt manifestiert; dadurch können die Grenzen seines innern Wahrnehmens und Erlebens keine Festigkeit und Schärfe mehr haben. In Bezug auf das Universum, meint er, sei es alles eins, ob man Mensch, Ameise oder Stern sei, da man doch dem Unendlichen dadurch nicht näher komme; Liebe, Hass, Freundschaft und Streit seien diesem unendlichen Wesen gegenüber keineswegs verschieden; im Weltall sei die Verwesung nichts anderes als Zeugung, die Zeugung nichts anderes als Verwesung, die Liebe nichts anderes als Hass und der Hass sei im Grunde nichts als Liebe: *In sustanza dunque e radice è una medesima cosa amore et odio, amicizia e lite.* Das allumfassende Eine sei so unendlich und grenzenlos, dass alle Dinge und Formen dem gegenüber so seien, als ob sie gar nicht da wären.

Daher auch der Optimismus in der Lebensansicht Brunos. Hinter den sichtbaren und stofflichen Dingen zeigen sich ihm höhere Ordnungen und Gesetze, eine Harmonie des Alls, denn das unendliche Wesen, die Substanz, erscheint ihm als etwas absolut Gutes — *substantia absolute bona.* Das Weltall stellt er sich von einer Weltseele durch-

drungen vor, die nicht nur sensitiver, sondern auch intelligibler und vielleicht sogar noch mehr als das sein könnte, und unseren endlichen Intellekt hält er dazu befähigt, das Unendliche zu erfassen, weil er in sich eine unendliche Potenz trage.

Was Bruno lebendig sah, waren Bilder seines Intellektes, die für ihn ebensoviel Realität hatten wie die Wahrnehmungen seiner Sinne. Da die Fähigkeit des Denkens bei ihm selbst von der des Empfindens nicht getrennt war, musste ihm auch die ganze Natur mit seinem eigenen Denken eng verknüpft und als beseelter Organismus entgegentreten. Da für ihn selbst Leben und philosophisches Denken ein und dasselbe waren, so musste auch allen Gebilden seines Denkens, infolge seines starken, aber einseitigen Empfindens der Natur, eine pantheistische Einseitigkeit anhaften: dadurch, dass der Mensch nun im unendlichen Kosmos verschwand, verloren auch die inneren Gesetze des menschlichen Charakters ihre selbständige Prägung; durch die ungeheure Distanz zwischen dem von Bruno eingenommenen kosmischen Standpunkt und dem lebendigen Menschen, der durch die geheimsten und stärksten Seiten seiner wirklichen Natur eine besondere Welt für sich bleibt, lösten sich in seinem Denken alle Gegensätze der Wirklichkeit und alle inneren und äusseren Kämpfe des Lebens von selbst. Die grossen Linien eines ganzen Weltbildes und die allgemeinen Naturgesetze erschienen ihm als die ausschliesslich wichtigen auch für das Zusammenleben der Menschen, denn was ist im Grunde der Mensch mit all dem, was ihn betrübt und erfreut, mit allen

seinen Leidenschaften, Kämpfen, Wünschen und Hoffnungen, im Vergleiche zu den unzähligen Welten, in denen auch Wesen wie wir oder vielleicht sogar noch höhere Arten von Wesen gemäss den Bedingungen ihrer eigenen Umgebung ebenso leben, kämpfen und denken? Was ist der individuelle Mensch mit allen seinen inneren Erlebnissen gegenüber der ewig und unerschöpflich neue Formen hervorbringenden Natur? Der eigentliche Sinn des Lebens muss demnach für Bruno in der Erkenntnis der Einheit aller Lebensphänomene liegen, welche für ihn auch die einzige Quelle ist, deren klares Gewässer jeden Durst zu stillen vermag: da die Natur ihm wahr und gütig in allen ihren Hervorbringungen erscheint, will und kann sie auch unsern Durst löschen.

VI. Der Intellekt des Bruno, getragen von seinem naiven und frischen Empfinden, erhebt sich so hoch über die Erde zu den Planeten und Sonnen empor, und der freie Schwung seines eigenen Denkens entzückt ihn so sehr, dass er in der ganzen Natur lauter Wahrheit und Güte erblicken muss. Wenn er hie und da einen Blick auf das wirkliche Leben der Menschen warf, so rief in ihm der Kontrast zwischen der ihn beherrschenden intellektuellen Wahrheit und der Stumpfheit der meisten Menschen, die keine intellektuelle Erleuchtung kennen, ein Gefühl der Traurigkeit hervor: er konnte dann den engen Zusammenhang, den er zwischen seinem eigenen Denken und der ganzen Natur empfand, nicht auch zwischen sich selbst und seinen Mitmenschen wahrnehmen. Er wendete aber schnell seinen Blick von der ihn traurig stimmenden Wirklichkeit ab und malte

sich in immer neuen Formen dasjenige Weltbild aus, in welchem alle Gegensätze und Widersprüche, bald mit Hilfe seines glühenden Empfindens, bald vermittelst seines enthusiastischen Intellektes vollständig ausgeglichen wurden. Er bestärkte sich immer wieder in seinem Glauben, das Leben im Weltall sei trotz aller Verschiedenheiten der individuellen Erscheinungen eins und dasselbe: die ganze beseelte Natur schaffe alles von innen heraus, wobei ihre schaffende Kraft zu gleicher Zeit Schöpfung und Schöpfer bedeute — *potestà di fare* und *potestà di esser fatto;* sie sei Materie und Geist zu gleicher Zeit, ihrem wesentlichen Gehalte nach ungeteilt, und verlange auch, um erkannt zu werden, dass mit ihr keine Teilung vorgenommen werde, da auch Mass und Zahl nicht ihr, sondern der menschlichen Vernunft angehöre.

Trotz aller Widersprüche, in die der Intellekt Brunos oftmals dadurch, dass er das Empfinden nicht erschöpfend auszudrücken vermag, mit sich selbst gerät, war diese seine Ansicht von der organisch schaffenden, beseelten Substanz ein immer plastisch vor ihn hintretendes Erlebnis. Im Anblicke dieses Einen, dieser ‚unendlichen, einfachsten, einheitlichsten, höchsten und absolutesten Ursache' empfand er keinen Unterschied mehr zwischen Leben und Tod, denn alles erschien ihm als eine ungeteilte Notwendigkeit, welche jedoch zugleich eine Freiheit sei, da der Mensch, welcher die Gesetzmässigkeit der Welt empfinde und wahrnehme, zwischen sich selbst und dem Walten der Natur gar keinen Gegensatz mehr erblicken könne.

VII. Bei der Darlegung seiner Gedanken empfindet er eine tiefe intellektuelle Freudigkeit, die sich bisweilen als hinreissende Begeisterung kundgibt. In der Vereinigung von künstlerischer Glut und klarem Denken spricht sich seine philosophische Eigenart aus. Abgesehen von einer Anzahl seiner lateinischen Schriften, die sich noch in einem altmodischen Gewande präsentieren, zeichnen sich seine italienisch geschriebenen Abhandlungen durch Lebendigkeit und Anschaulichkeit des Ausdrucks aus. Er hat eine Vorliebe für die Form des Dialogs und gibt seinen Gedankenäusserungen einen persönlichen Hintergrund, indem er Beobachtungen aus der Wirklichkeit hineinnimmt, Gestalten von Pedanten auftreten und sie die Ansichten der orthodoxen Philosophie in der dazu gehörigen Sprache darlegen lässt. Wiewohl seiner Ausdrucksweise die Knappheit abgeht, so spricht doch aus seinen Dialogen, trotz vielen Breiten und Wiederholungen, eine wohltuende Klarheit des Denkens und nicht selten etwas Stimmungsvolles, besonders dort, wo er tief und poetisch den Wechsel der Dinge und ihre ewige Dauer hinter der vergänglichen Erscheinung empfindet.

Wo er sich, wie in seinen italienischen Dialogen, nicht mit einfachen logischen Schlüssen begnügt und neben der philosophischen Erkenntnis auch seine künstlerische Phantasie walten lässt, dort wird er von jener heroischen Raserei ergriffen, die er mit der Anschaulichkeit eines ergreifenden Erlebnisses äussert. Diese eigentümliche Zusammensetzung dichterischen Empfindens und verallgemeinernden Denkens, diese intellektuelle Mystik tritt mit be-

sonderer Kraft in den Sonetten und den sie begleitenden Erklärungen seiner *Eroici Furori* hervor, worin ein glühendes Empfinden auf die intellektuelle Erkenntnis übertragen wird. ‚Die heroische Liebe,' bemerkt er einmal, ‚ist eine Pein, weil sie nicht die Gegenwart geniessen kann wie die gewöhnliche Liebe, sondern sich nach der Zukunft sehnt und nach dem, was nicht da ist.' In die gesteigerte Freudigkeit über das helle Licht des Erkennens, welches ihn von allen Seiten umfliesst, mischt sich daher nicht selten als Gegensatz dazu eine tiefe Schwermut.

Er dachte vorwiegend über die Natur nach, über den Urquell des Daseins, aus welchem die unzähligen einzelnen Erscheinungen mit innerer Notwendigkeit entspringen, nicht aber über die Eigenschaften des angeborenen Charakters des Menschen:

E mentre dal mio globo a gli altri sorgo,
E per l'etereo campo oltre penetro,
Quel ch' altri lungi vede, lascio al tergo.

Deshalb kannte er auch den wirklichen Menschen nicht: *Per che veggio troppo alto, son sì cieco.*

Zur Zeit, da Bruno sich in London aufhielt, lebte dort ein Dichter, der wie kein anderer gerade die angeborenen Gegensätze der menschlichen Charaktere in all ihrer Mannigfaltigkeit und in allen ihren Tiefen darzustellen begann: Shakespeare sah gerade das, was das Denken des Philosophen nicht erfasste: die individuellen und tragischen Gegensätze des Daseins, ein weniger erforschtes und erforschbares Gebiet, als die Phänomene der Aussenwelt.

Register

A

Abälard 5.

Acciaiuoli, Niccolò, Grossseneschall von Neapel, Begründer der Certosa bei Florenz 41, 187.

Acuto (John Hawkwood) 134.

Alamanni, Luigi, Dichter 153, 436.

Albert der Grosse 3.

Alberti, Familie in Florenz 112, 116.

— L. B. 23, Ruhm 191, Primat der Malerei 305, 306, 308, 351, 353, 355, 360, Vielseitigkeit 312, als Architekt 314, 316.

Albigenser 5.

Albizzi, Familie in Florenz 115, 116.

Albornoz, Kardinal 52.

Aldo, Manuzio, Begründer der Buchdruckerei der Aldi in Venedig 218.

Alexander VI., Papst, s. Borgia.

Alfano, Bischof von Salerno 6.

Alfonso, s. Este, Aragona.

Alidosio, Kardinal von Pavia, in Ravenna von Francesco Maria della Rovere ermordet 157, seine Sitten 163.

Amiens (Dom) 3.

Amyot, franz. Übersetzer des Plutarch 515.

Angelico, Fra (da Fiesole), Maler 307, 309, sein Charakter und seine Kunst 318 ff.

Anselm v. Canterbury 3.

Antike 6, 7, 8 ff., 74, 194, 313, 359 ff., 406, 407.

Antonello da Messina, Maler 449.

Aquino, siehe Thomas von Aquino.

Aragona, d', Alfonso I., König von Neapel 217.

— Ferrante, König von Neapel 127.

— Alfonso, Herzog von Calabrien, seine Gattin Ippolita Sforza 172, 177.

— Federigo, und seine Frau Isabella 146, 147.

Aretino, Leonardo, s. Bruni.

— Pietro 155, 166, 180, 182, 413, in Venedig 449, 450, 472.

Argyropulos, Joh., griechischer Humanist 204.

Ariosto, Lodovico, als Dichter 449 ff., für Frauenbildung 174, über die lascivenKupferstiche des Marc Anton 182.

Arnolfo di Cambio, Architekt des Trecento 184.
Arrabbiati, Partei in Florenz 293.
Augustinus, H., Einfluss auf Petrarca 85, Fresco des Botticelli 336.
Aurispa, Humanist 203.
Averroes 5, 88, 444.

B

Baccio d'Agnolo 187.
Bacon, Roger 4, 5.
Baglioni von Perugia 123, 481.
Baldaccio, d'Anghiari, meuchlerisch ermordet 125.
Bandello, Matteo, Verfasser von Novellen 180.
Barbaro, Francesco 202.
Barlaam von Calabrien 82.
Bartolommeo della Porta, Maler 447, Dominikanermönch unter Einfluss Savonarolas 288, 300, 310.
Beatrice, Gräfin von Tende 137.
Beauvais (Dom) 3.
Beccadelli, Antonio (Panormita), Humanist, Verfasser des lasciven Hermaphroditus 177, 178, 218, 233.
Beccaria, Familie von Pavia 13.
Bellini, Giovanni, Maler in Venedig 453 ff.
— Gentile, dessen Bruder, ebenfalls Maler 448.
Bembo, Pietro 181.
Benedikt, H. 2.
Bentivogli, Familie in Bologna 121.
Berengar von Tours 3.
Bernardino da Siena 12, 178.
Berni, Francesco 214.
Bertoldo, Bildhauer in Florenz, Schüler des Donatello 273.
Bessarion, Kardinal 211, 218, Anhänger der Philosophie Platos 238.
Bibbiena, Kardinal, Freund Leos X. 163, 179, 394.
Bibliotheken 217.
Biondo, Flavio, Humanist von Forli, Archäolog und Geschichtsschreiber 210.
Boccaccio, als Mensch und Dichter 98 ff., über den Ruhm 205, 206, über Ehe 159, über Christentum 219.
Boccanegra, Simone 118.
Bojardo, M. M., Verfasser des Orlando innamorato 504.
Bologna 15.
Bologna, Giov., Bildhauer 199.
Bonaventura, H. 4.
Bonifaz VIII. 117.
Bonifazio, Veneziono, Maler 357.
Borgia, Papst Calixtus III. 209.
— Papst Alexander VI. 162, Rom unter ihm 128 ff.
— Cesare, sein Sohn 164; Machiavelli über ihn 483, 484; seine Greueltaten 123, 128.
— Lucrezia, Tochter Alexanders VI. 163.
— Giovanni, Herzog von Gandia, Sohn Alexanders VI., seine Ermordung 129, 130.

Boscoli, Pietro Paolo, Verschwörer gegen die Medici, Verquickung antiker und christlicher Ansichten 221.
Botticelli, Alessandro Filipepi, Maler in Florenz 333 ff., 288, 379.
Braccio von Montone, Condottiere 132, 166.
Bramante von Urbino, Architekt, Erbauer der Kirche S. Peter in Rom 186, 315, 359, 382, 396 (Michelangelo über ihn).
Brancacci, Stifter der Kapelle im Carmine zu Florenz 187.
Brandolini, auf Veranlassung des Francesco Sforza eingekerkert und ermordet 137, 138.
Brescia 15.
Brunellesco, Architekt 315 ff., seine Vielseitigkeit 310, 312, 314, 356 (über Donatellos Kruzifix).
Bruni, Leonardo (Aretino), Humanist und Geschichtsschreiber, Kanzler von Florenz 202; seine Ansicht von der hebräischen Sprache 216.
Bruno, Giordano, sein Charakter und seine Philosophie 537 ff.
Brüssel (Dom) 3.
Buchdruckerei 218.
Buonarroti, s. Michelangelo.
Buonaventuri, Piero, Gemahl der Bianca Capello 148, 149.
Buondelmonti, Familie in Florenz 111.
Burchard 167 (über den Klerus).
Bussolari, Fra Jacopo, in Pavia 12.

C

Calixtus III. s. Borgia.
Caneschi 121.
Caparra, Niccolò Grosso, Erzgiesser aus Florenz (Laternen am Palazzo Strozzi daselbst) 311.
Cappello, Bianca 148, 150.
Capranica, Kardinal 211.
Caraffa, Kardinal, Freund des Lorenzo de'Medici, Besteller von Fresken bei Filippino Lippi 272.
Cardanus, Hieronymus, seine Selbstbiographie 171.
Cardiere, Lautenspieler im Hause des Piero de'Medici, sein Traum 380.
Careggi, Villa der Medici 189.
Carmagnola (Francesco da Bussone) 133.
Caro, Annibale, Schriftsteller des Cinquecento 361, 512.
Carpaccio, Vittore, venetianischer Maler 447.
Casa, della, Giovanni, Verfasser des ‚Galateo' 179.
Castiglione, Baldassare, Verfasser des ‚Cortegiano', Tasso über den ‚Cortegiano' 170.
Castracani, Castruccio 117.
Cavalieri, Tommaso, Freund Michelangelos 412.

Caviceo, Priester, Verfasser von ‚Il Peregrino' 164.
Cellini, Benvenuto 155, 199, sein Charakter und seine Kunst 434 ff.
Cennino, Cennini, sein Traktat von der Malerei 305, 310, 354.
Chalcondylas, Demetrius, griechischer Humanist der Renaissance 204.
Chartres (Dom) 3.
Chrysoloras, Manuel, griechischer Humanist am Ausgang des Trecento 202.
Cimabue, Maler des Trecento 304.
Ciompi, Aufstand der 115.
Ciriaco von Ancona 203.
Clemens VII., Papst 160, 196, 478, s. Medici.
Cobelli, Leone, Chronist 121.
Collenuccio, Pandolfo, Schriftsteller 287 (über Savonarola), sein Tod 127.
Colleone, Bartolommeo, Condottiere 134.
Colonna, römische Familie 8.
— Aegidius 490.
— Bischof Giacomo und Kardinal Giovanni, Freunde Petrarcas 33.
— Stefano, deren Vater 47, 55.
— Vittoria, Dichterin, Freundin des Michelangelo 395, 402 ff.
— Girolama 174.
Commynes, de, französischer Gesandter, Verfasser der ‚Mémoires' 160, 288, 444 (Venedig).
Como 123.
Compagnacci, Partei, Gegner Savonarolas 293, 297.
Concordia (Tempel der) 10.
Condivi, Ascanio, Schüler und Biograph Michelangelos 379, 380, 401.
Condottieri 131 ff.
Contarini, Gaspare, Kardinal 241, 403.
Correggio (Antonio Allegri), sein Charakter und seine Kunst 427 ff.
Cosimo, s. Medici.
Courtisanen, in Rom und Florenz 176.
Cronaca, Simone (Pollaiuolo), Baumeister aus Florenz, 188, 189; Anhänger Savonarolas 288.
Cusanus, Kardinal von Cues, Philosoph des Quattrocento 211, 541.
Anhänger der Philosophie Platos 238, 239.

D

Dante 6, 7, 44, 45, 214, 215; über Giotto 304; Petrarca über Dante 77, 78, 82; Boccaccio 104; Dante und Michelangelo 379, 393, 400, 420.
Datini, Francesco 11, 12.
Decembrio, Pier Cand., Humanist des Quattrocento 206.

Dello, Maler aus Florenz, weltliche Motive in der Kunst. 313.
Diacceto, Lehrer in Florenz, Verschwörer gegen die Medici 153.
Dolce, Lodovico, Schriftsteller des Cinquecento, Verfasser des Dialogs ‚L' Aretino' 474.
Domenico da Pescia, Dominikanermönch, Anhänger Savonarolas 297.
Dominici, Giovanni 12.
Dominik, H. 3.
Donatello, Bildhauer 308, 309; sein Charakter und seine Kunst 324 ff.; (Michelangelo über ihn) 378, 396, 397.
Doni, Angelo, Kaufmann und Kunstliebhaber in Florenz, bestellt bei Michelangelo das Rundbild der H. Familie (Tribuna-Uffizien), Anekdote 198.
— Anton Francesco 214, 450.
Doria, Familie in Genua 118.
Dossi, Dosso, Maler aus Ferrara 181.
Duccio, Maler in Siena 304.
Dürer, Albrecht, über Giovanni Bellini 456, 457.

E

Eckhart 4.
Ehe, Auffassung in der Renaissance 158, 159.
Egidio von Viterbo (Aegidius von Viterbo), Kardinal, sein Urteil über Rom unter Alexander VI. Borgia 162, 163.
Este, Die, (von Ferrara) 144 ff.
— Niccolò III. 127, 160.
— Lionel 189.
— Borso 189.
— Ercole I. 144, 189, 220.
— Alfonso I. 145, 164, 469; sein Bruder Ippolito I., Kardinal 145, 157; Ippolito II., Sohn des Alfonso 165.
— Ercole II., dessen Frau Renata 522.
— Alfonso II. 508, 515.
— Luigi, Kardinal, Bruder Alfonsos II. 513, 514.
Eugen IV. 208, s. Päpste, sein Urteil über Vittorino da Feltre 226.
Ezzelino da Romano 12.

F

Fabriano (da), Gentile, Maler 185, Michelangelos Urteil über ihn 397.
Facino, Cane, Condottiere 117.
Faggiuola, Uguccione della 117.
Fancelli, Luca, Architekt aus Florenz 272.
Fano (Uffreducci da) 135.
Farnese, Pier-Luigi, Herzog von Parma, Sohn des Papstes Paul III. 166.
— Alessandro 165.

Farnese, Giulia, Schwester des des Papstes Paul III., Geliebte Papstes Alexander VI. 162.

Fazio, Bartolommeo, Humanist des Quattrocento (Neapel) 218.

Fedele, Cassandra, Venetianerin 173.

Ferrante I. von Neapel 127.

Fermo, Liverotto von 122.

Ficino, Marsilio, Philosoph, Anhänger der Philosophie Platos 220, 237, 239, 260, 286, 309.

Fiesole, Mino (da), Bildhauer 274.

Filarete, Antonio, Baumeister, Verfasser eines Traktates über Architektur, sein Portal des S. Peter 180, 189, sein Urteil über den gotischen Stil 314; über Donatello 353.

Filelfo, Francesco, Humanist 203, 206, 207, 212, 215.

Firenzuola, Novellist 180.

Florenz, Dom 3; Handel 14; Bürgertum 15; Parteileidenschaften 110 ff.

(Florenz) S. Croce 3.

(Florenz) S. Maria Novella 3.

(Florenz) Spanische Kapelle 5.

(Florenz) Or S. Michele 185.

Florenz, Die Malerei in Florenz und in Venedig 446, 447.

Forzatè, Giordano 12.

S. Francesco (Kirche) 3.

Francesca, da Rimini 139.

Francesca, (della) Piero, Maler 306, anatomische Studien 352.

Francia, Francesco, Maler aus Bologna 186.

Franco, Veronica, Courtisane in Venedig 450.

Francisco de Hollanda, portugiesischer Maler, seine Gespräche 355, 398.

Frangipani 8.

Franz, H. 3.

Franz I., König von Frankreich 174, 439.

Frauen 16 ff, 172 ff.

Fregosi, Die, Familie in Genua 22.

Friedrich II., Hohenstaufen 2.

G

Gallerani, Cecilia 173, 366.

Gambara, Veronica 174.

Gandia, Herzog von, s. Borgia.

Gattamelata, Erasmo von Narni, Condottiere 133, seine Reiterstatue in Padua von Donatello 328.

Gauricus, Pomponius, Verf. einer Schrift ‚De Sculptura', 322.

Gaza, Theodor, griechischer Humanist und Aristoteliker des Quattrocento 212.

Genua 13, 14, 15, 117, 118, 121.

Gherardo, aus Florenz, Miniaturmaler 273.

Ghibellinen 110 ff.

Ghiberti, Lorenzo, Erzgiesser und Bildhauer, Verfasser einer Kunstchronik 185, 306,

310, 311, 396 (Michelangelo über ihn).
Ghirlandajo, Domenico, Maler aus Florenz 309, 336, 354, 378 (Lehrer des Michelangelo).
Giannotti, Donato, Staatssekretär von Florenz und politischer Schriftsteller, sein Verkehr mit Michelangelo 395, 399, 400.
Gimignano S. 119.
Gioconda (Mona Lisa del Giocondo), Bildnis des Leonardo da Vinci 372.
Gioliti, Buchdruckerei 218.
Giorgio, Francesco di 312.
Giorgione (nicht Barbarelli), Maler aus Castelfranco, sein Charakter und seine Kunst 458 ff.
Giotto 93, 304 ff.
Giovanni da Udine, Maler 182.
Giovanni delle Carniole, Kameenschneider 288, Bildnis des Savonarola 300.
Giovanni delle Bande Nere, Medici 135, 136, 482.
Giulio, Romano, Maler, Ehrung in Mantua 191.
Goethe, sein Urteil über Michelangelos Fresken 411.
Gonzaga (Die), von Mantua 190, 191.
— Gianfrancesco 223.
— Francesco 164.
Gonzaga, Federigo 191, 474.
Gozzoli, Benozzo, Maler aus Florenz 309.
Griechische Kultur 201.
— Sprache in Florenz 202, 204, 205.
Grosso, Nanni, Bildhauer, Schüler des Verrocchio, sein Schönheitssinn 181.
Guarino, Battista, von Verona, Humanist des Quattrocento 178, 203.
Guelfen 110 ff.
Guicciardini, Francesco, aus Florenz, Politiker und Geschichtsschreiber 171, 265, 266 (über Lorenzo), 487.
Guidobaldo, Herzog von Urbino, sein Hof 190.
— II., Herzog von Urbino 509.

H

Hadrian VI., Papst, Urteil der Künstler über ihn 196.
Handel der italienischen Städte im Mittelalter 13 ff.
Handschriften 216.
Hawkwood, John, s. Acuto.
Hebräische Sprache, deren Studium 215, Leonardo Bruni darüber 216.
Heidentum 218 ff.
Heinrich II. 2.
Heinrich von Luxemburg 117.
Hieronymus von Prag, Poggios Urteil über ihn 230, 231.
Humanismus, Charakter desselben im Quattrocento 201 ff.

I

Imperia, Courtisane in Rom 163, 176.
Infessura, Geschichtsschreiber 161.
Innocenz VIII. (Cibo), Papst 162, 212.
Isabella d'Este, Marchesa von Mantua 174, 346.
Isotta, degli Atti, von Rimini, Geliebte des Sigismondo Malatesta 141 ff.

J

Jacopone da Todi, seine Satire auf den Papst Bonifaz VIII. 215.
Johann XXIII. (Baldassare Cossa), schismatischer Papst, sein Grabdenkmal im Baptisterium zu Florenz 330.
Johannes von Salisbury 6.
Juden 9.
Julius II., Papst 163, 164, 165, 445; als Kunstmäcen 195, 213, 296, 300; Beziehungen zu Michelangelo 381 ff.

K

Karl IV., Kaiser, Beziehungen zu Petrarca 39, 40.
Karl V., Kaiser 472, 475.
Karl VIII., König von Frankreich 286, 478.
Katharina, H. von Siena (Trecento) 18.
Kirche der Renaissance 164 ff.
Kleidung 20.
Klöster, ihre Sitten 123, 166 ff.
Köln (Dom) 3.
Kunst, ihr Charakter im Quattrocento 301 ff.
— in der Blütezeit der Renaissance 351 ff.
— Pflege der Kunst in Italien im Mittelalter und in der Renaissance 184 ff.
— Honorare für Kunstwerke 197 ff.

L

Laetus, Pomponius, Begründer der Römischen Akademie 160, 222.
Lampugnano, Gian Andrea, Verschwörer gegen den Herzog Galeazzo Maria von Mailand 138.
Landschaft, bei Petrarca 26 ff.; bei Boccaccio 107; in der Malerei 362; bei Giorgione 458.
Landino, Cristoforo, Humanist des Quattrocento in Florenz 204, 260.
Landucci, Luca 288.
Lanfranc 3.
Lascivität 179 ff.
Laskaris, Johannes, griechischer Humanist des Quattrocento 204.
Lateran 9.
Latini, Brunetto 6, 82.
Leo X., Papst 163, 165, 179, 195, 196, 213, 371 (über Leonardo da Vinci), s. Medici, s. Päpste.

Leonardo da Vinci 62 (über Ärzte), 160, 186, 197, 198, 352, 355, 360, 387; sein Charakter und seine Kunst 363 ff.
Leone Leoni, Bildhauer aus Arezzo, seine Gewalttätigkeit 155.
Liebesirrungen 162.
Lippi, Fra Filippo, Maler aus Florenz 186, 309; seine Geliebte die Nonne Lucrezia Buti 167.
— Filippino, dessen Sohn, Maler 186, 197.
Lorenzetti, Ambrogio und Pietro (Brüder) aus Siena, Maler 92, 312.
Lorenzo de'Medici, il Magnifico 128; sein Charakter, seine Dichtungen 259 ff.
Lorenzo di Credi, aus Florenz, Maler, Anhänger Savonarolas 288.
Lucca 14.
Luciani, siehe Piombo, Sebastiano del.
Luciano da Laurana, Architekt, Erbauer des Schlosses zu Urbino 190.
Lucrezia Borgia, s. Borgia.
Ludwig XI., König von Frankreich 267.
Luxus 20, 21.

M

Macinghi, Alessandra degli Strozzi, Mutter des Filippo Strozzi des älteren 172; (über den jungen Lorenzo de'Medici) 261.
Machiavelli, Niccolò, sein Charakter und seine schriftstellerische Tätigkeit 477 ff.
Maffei, Raffaello, Humanist 151.
— Antonio, Verschwörer gegen die Medici 151.
Majano, Benedetto da, aus Florenz, Architekt und Bildhauer 188, 189, 197.
Malatesta 139 ff.; Pandolfo 40; Sigismondo 126, 140 ff., 166, 220.
Manetti, Giannozzo, aus Florenz, Humanist des Quattrocento, übersetzt die Psalmen aus dem Original 209; 215.
Manfredi, Galeotto, Herr von Faenza, dessen Ermordung durch seine Gattin Francesca 126.
Mantegna, Andrea 190, 198, 272, 455; sein Charakter und seine Kunst 339 ff.
Mantovano, Battista (Spagnoli), Humanist und Dichter in Mantua, von Leo XIII. selig gesprochen 345.
Marc Anton, Kupferstecher, seine lasciven ‚I Modi' 182.
Marc Aurel, dessen Reiterstatue im Mittelalter 9.
Margarete von Navarra 403.
Marsuppini, Carlo, von Arezzo, Humanist, Kanzler von Florenz (sein Grabdenkmal in

S. Croce von Desiderio da Settignano) 220.
Martin V., Papst 208; s. Päpste.
Martini, Simone (Memmi), Maler von Siena 304; seine Beziehungen zu Petrarca 93; sein Bildnis der Laura 36.
Marucci Niccolò da Tolentino 134.
Maruffi, Silvestro, Dominikanermönch, Anhänger Savonarolas 298.
Masaccio, Maler, seine Fresken im Carmine zu Florenz 317; sein Tod 153.
Masolino, da Panicale, Maler 310; Filaretes Urteil über seine Malereien 354.
Masuccio von Salerno, Novellist, Widmung seiner Novellen an Ippolita Sforza 177.
Matarazzo Francesco 123.
Mazzei, Lapo 12.
Medici, die, Familie in Florenz 115, 116.
— Giovanni 116.
— Cosimo, sein Ausspruch über die Regierung eines Staates 125; als Mäcen 189, 217.
— dessen Sohn Piero 259.
— Lorenzo il Magnifico und Giuliano, die Söhne Pieros 151, 259 ff.
— Piero 287, 291; Giovanni (Papst Leo X.) 268 und Giuliano, Söhne des Lorenzo il Magnifico 353, 410.
— Kardinal Giulio (Papst Clemens VII., Sohn des Giuliano, des Bruders Lorenzos il Magnifico 160.
— Ippolito, Kardinal, unehelicher Sohn des Giuliano 147.
— Lorenzo, Herzog von Urbino, Sohn des Piero und Enkel des Lorenzo il Magnifico 147, 353, 410.
— Alessandro, Herzog von Florenz, unehelicher Sohn dieses Lorenzo, wird von Lorenzino ermordet 147.
— Cosimo, Grossherzog von Florenz, Sohn des Condottiere Giovanni delle Bande Nere 148.
— Francesco I., Grossherzog, sein Verhältnis zu Bianca Capello 148 ff.; sein Tod 150.
Mellini, Pietro 188.
Meloria 13.
Melozzo da Forli, Maler, Perspektive 306.
Melzi, Francesco, Schüler des Leonardo da Vinci 369.
Michelangelo 352, 353, 354 (über Ölmalerei), 355, 356, 359, 360; sein Charakter und seine Kunst 377 ff.
Micheletto, Helfershelfer der Borgia 129, 131.
Michelozzi Michelozzo aus Florenz, Baumeister und Bildhauer 185.
Michiel, Kardinal, sein Tod 131.
Mittelalter 1 ff.

Mocenigo, Familie in Venedig. — Giovanni, Verräter des Giord. Bruno 544, 545.
Montaigne 525 (über Torquato Tasso).
Montefeltro, Federigo da, Herzog von Urbino, seine Liebe zur Kunst 190; seine Bibliothek 218; Schüler des Vittorino 226; sein Urteil über die Kunstwerke im Hause des Lorenzo de'Medici 271, 272.
Montesecco, Giovanni Battista, Teilnehmer an der Verschwörung der Pazzi 151.
Morata, Olimpia 174.
Moro, Lodovico il, Herzog von Mailand, s. Sforza.
Morone, Giovanni, Kardinal, Freund der Vittoria Colonna 403.
Morotto Domenico 136, 137.
Musurus, Marcus, griechischer Humanist des Cinquecento, beschenkt von Leo X. 213.

N

Nardi, Jacopo, Geschichtsschreiber 176.
Nasi, Bartolommea de', Gattin des Benci, Geliebte des Lorenzo de'Medici 270.
Neapel 14, 120.
Niccoli, Niccolò, aus Florenz, Humanist des Quattrocento 159, 217, 219.
Nicolaus V., Papst, s. Päpste, sein Humanismus 208; seine Freigebigkeit 209; seine Kunstpläne 192.
Nifo, Agostino 179, 241.
Nogarola, Isota 174.

O

Ochino, Fra Bernardino, Freund der Vittoria Colonna 403.
Oddi 123.
Offenheit 170 ff.
Olgiato 138, 221.
Orcagna, Andrea, Baumeister, Bildhauer und Maler des Trecento 305; seine Vielseitigkeit 312.
Ordelaffi von Forli 121.
Orsini 8, 117.
Ortolano (Giovanni Battista Benvenuti), Maler aus der Ferrareischen Schule, seine Gewalttätigkeit (nach den Angaben des Baruffaldi) 154.
Orvieto, Dom 3, 184, 303; Cappella Nuova (di S. Brizio), Fresken des Angelico und Signorelli 347.

P

Padua 3, 15, 119.
Päpste und der Humanismus 207 ff.
— und die Kunst 191 ff.
Palma, Jacopo (il Vecchio), venetianischer Maler 450.
Palmezzano Marco 121.
Palmieri, Matteo, Dichter, Anhänger der Philosophie Platos 237, 336.

Panciroli 123.
Panormita, siehe Beccadelli Antonio.
Paris de Grassis, päpstlicher Zeremonienmeister, sein Urteil über Bramante 315.
Parisina, Gattin des Marchese Niccolò III., ihr tragisches Schicksal 144.
Parteileidenschaften 110 ff.
Paruta, Paolo 545.
Pastrengo, Guglielmo 118.
Pavia 12.
Paul II., Papst 193; Verfolgung der Mitglieder der römischen Akademie 211.
Paul III. (Farnese), Beziehungen zu Michelangelo 381, 413; dessen Grabmal 182, 183; sein Bildnis von Tizian 472.
Paul IV. (Caraffa), gegen Michelangelos ‚Jüngstes Gericht' 413.
Pazzi, Familie in Florenz 112, 187; Verschwörung gegen die Medici 151, 264.
Perugia 123.
Perugino, Pietro 154, 186, 197, 310.
Peruzzi, Baldassare von Siena, Maler und Baumeister 153, 198.
Pescara, Marchese von (Ferdinando d'Avalos), Gatte der Vittoria Colonna 402.
Pesello, Giuliano aus Florenz, Tiermaler 307.
Pest 21, 22.
Petrarca 7, 9; über Turniere 15; über Reisen 22; über Ehe 158; über Christentum 219; über Venedig 444; über Gerechtigkeit 490; als Mensch und Dichter 25 ff.
Petrucci, Pandolfo 122, 152, 481.
— Kardinal 152.
Piagnoni, Partei in Florenz, Anhänger Savonarolas 293, 297, 298, 300.
Piccinino, Niccolò 132, Jacopo 127.
Piccolomini, s. Pius II.
Pico della Mirandola, Giovanni 128, sein Charakter und seine Ansichten 243 ff.
— Giovan Francesco, dessen Neffe, Biograph seines Onkels und Savonarolas 299.
Pier Leoni da Spoleto, Arzt, sein Tod 277.
Perotto, Günstling des Papstes Alexanders VI., seine Ermordung 128.
Pilato Leonzio, Übersetzer des Homer für Petrarca und Boccaccio 83.
Piombo, Sebastiano von Venedig, Maler 385, 394, 450.
Pinturicchio, Maler 181.
Pisa, Dom 2.
(Pisa) S. Caterina 5.
(Pisa) Camposanto 3.
Pisano, Niccolò 5, 6.
— Vittore, Medailleur und Maler 226, 307.

Pitti, Luca, von Florenz 188, 262.
Pius II., Papst 161, 170, seine Bauten 192, sein Humanismus 210, 220.
Pizzolo, Niccolò, von Padua, Maler aus der Schule des Squarcione, Raufbold 154.
Platina, Bartolommeo, Geschichtsschreiber und Humanist 161, Mitglied der römischen Akademie, Bibliothekar der Vaticana 211.
Platonische Akademie 204.
Plato, der Geist seiner Philosophie in der Renaissance 235 ff.
Plethon, Gemistos, griechischer Denker der Renaissance 142, 204, 238.
Poggio, Humanist des Quattrocento 9, 161, 202, 206; über Stil 235, sein Charakter und seine schriftstellerische Tätigkeit 228 ff.
Pole, Reginald, Kardinal, Freund der Vittoria Colonna 403.
Polemik der Humanisten 207, 213, 214.
Poliziano, Angelo, Dichter und Humanist, Freund Lorenzos de'Medici u. Picos 204, über Plato 237, über Ruhm 206, über die Kirche 220.
Pollajuolo, Antonio, von Florenz, Bildhauer 307, 312, sein Grabdenkmal des Papstes Sixtus IV. im S. Peter zu Rom 181.
Pollajuolo, Simone, s. Cronaca.
Pomponazzi, Pietro, von Mantua, Philosoph, Gegner der Unsterblichkeit der Seele 240.
Pontano 206.
Porcaro, Stefano, Verschwörer gegen den Papst Nicolaus V 151.
Porta, Guglielmo della 182.
Prato 120.
Pulci, Luigi, Dichter, Verfasser des ‚Morgante Maggiore' 271, 294.

Q

Quaratesi, Castello 188.
Quercia, Jacopo della, von Siena, Bildhauer, sorgfältiges Arbeiten 311.

R

Rafael, Maler 353, 356, 357, 360, sein Charakter und seine Kunst 421 ff., Honorare 197, Michelangelo über den Ursprung seiner Kunst 396.
Reggio 123.
Renaissance 1 ff., 18 ff., 23, 24, 169 ff.
Rheims (Dom) 3.
Riario, Girolamo, Nepote des Papstes Sixtus IV. 128, Gemahl der Caterina Sforza, sein Tod 151, 152.
— Pietro, Kardinal 21, 127.
— Raffaello 152, 165.
Riccio, Luigi del, Freund Michelangelos 395, 400.

Richard a S. Victor 4.
Rienzo, Cola di, Tribun, Petrarcas Beziehungen zu ihm 47 ff.
Rimini 120.
Rinuccini, Humanist, seine Ansichten vom Tyrannenmord 151.
Robbia, Luca della, von Florenz, Bildhauer 310, 311, 312, 329.
Robert, König von Neapel 39, 76, 99, 105, 118.
Roberto da Lecce, Prediger des Quattrocento 12, 178.
Rom 8, 74, 75, 124, 194.
Romano, Giulio, 182, 191.
Rosso, Il, von Florenz, Maler 154, anatomische Studien 352.
Rossellino, B., Bildhauer und Architekt 192.
Rovere, die.
— Giuliano, della, Neffe des Papstes Sixtus IV., Kardinal von S. Pietro in Vincoli 296.
— Francesco Maria, della, Neffe des Papstes Julius II., Ermordung seines Schwagers, Ermordung des Kardinals Alidosio 156, 157.
Rucellai, Familie in Florenz 188, 271.
Ruhmsucht 23, 38, 205, 206.
Rustici, Giovan Francesco, aus Florenz, Bildhauer, Schöpfer der Statuen am Baptisterium zu Florenz 198.
Ruteboeuf 10.

S

Sacchetti, Franco 15.
Sadoleto, Jacopo 176.
Salai, Schüler des Leonardo da Vinci 369.
Salutati, Coluccio, Kanzler von Florenz, Humanist am Ausgang des Trecento 205, 206.
Sangallo, Giuliano (Giamberti), aus Florenz, Baumeister 273.
Sansovino, Andrea, Bildhauer 186, 312, 354.
— Jacopo, Bildhauer in Venedig, Freund Tizians 450.
— Francesco, dessen Sohn, Schriftsteller 160.
Santi, Giovanni, von Urbino, Maler, der Vater Rafaels, Verfasser einer gereimten Chronik 190, 344.
Sarpi, Fra Paolo 478.
Sarto, Andrea del, Maler in Florenz 447, ausgenützt von Zwischenhändlern 198, Lehrzeit 310.
Sassolo von Prato, Schüler des Vittorino da Feltre, dessen Urteil über die Lehrmethode Vittorinos 225.
Savonarola, Girolamo, von Ferrara 12, sein Charakter und seine Tätigkeit 277 ff., 380 (Michelangelo über ihn).
Scala, Bartolommeo, Humanist 214.
Schio, Giovanni 12.
Scotus, Erigena 6.
Sercambi, Giovanni 11.

Settignano, Desiderio da 308.
Sforza, Attendolo, Condottiere 125.
— Francesco, dessen Sohn, Begründer der Dynastie der Sforza in Mailand 132, 138, 189.
— Galeazzo Maria, Sohn Francescos, ermordet 138.
— Giovanni Galeazzo, Sohn des Galeazzo Maria, seiner Herrschaft durch seinen Onkel Lodovico il Moro beraubt 138.
— Lodovico il Moro, Sohn des Francesco Sforza 138, 296, 366.
— Ascanio, Kardinal, Bruder des Lodovico il Moro 164.
— Battista 172.
— Caterina, uneheliche Tochter des Galeazzo Maria 175, 481.
— Ippolita Sforza 172, 177.
Shakespeare 417 (Hamlet), 552.
Siena, Dom 2, 119.
Signorelli, Luca von Cortona, Maler, sein Charakter und seine Kunst 347 ff., 394 (Beziehungen zu Michelangelo), 396.
Simonetta, Cicco 138, 206.
Sinigaglia 123.
Sitten des Klerus 151, 160 ff., 166 ff.
Sixtus IV., Papst, als Mäcen 193, 194, 211, 212.
Soderini, Piero, Gonfaloniere von Florenz 484, Machiavellis ironisches Urteil über ihn 487.
Sperone Speroni 510.
Spinelli, Parri, aus Arezzo, Maler 153.
Spinola 118.
Squarcialupi, Antonio, Orgelbauer 273.
Squarcione von Padua, Maler, Lehrer des Andrea Mantegna 154.
Stampa, Gaspara 174.
Strozzi, Ercole, in Ferrara, Dichter, dessen Ermordung 146.
— Filippo der ältere, dessen Palast in Florenz 189.
— Filippo der jüngere, dessen Tod 148.
— Palla 202.
Suger, Abbé 302.
Sylvester II., Papst (Gerbert von Rheims) 2, 6.
Syphilis 164.

T

Tasso, Bernardo, Verfasser des ‚Amadigi', Vater Torquatos 176, 510 ff.
— Torquato 444 (über Venedig), sein Charakter und seine Dichtung 508 ff.
Tauler 4.
Terzi, Ottobuono 125.
Theologia Deutsch 4.
Theophilus, Mönch 301.
Thomas von Aquino 3, 490, 540.
Tintoretto, venetianischer Maler 450, 453.

Tizian 197, 199, 357, 396, 428, 473 (Michelangelo über ihn), sein Charakter und seine Kunst 464 ff.
Tornabuoni, Lucrezia, Mutter des Lorenzo de'Medici 260, ihr Brief über Clarice Orsini, ihre spätere Schwiegertochter 171.
— Giovanni 188.
— Lorenzo 291.
Torre, della 117.
Torrigiani, Bildhauer, Gewalttätigkeit gegen den jungen Michelangelo 154.
Traini, Francesco, Dominikanermönch und Maler, sein Gemälde ‚Die Verherrlichung des H. Thomas von Aquino' in S. Caterina zu Pisa 5.
Traversari, Ambrogio, Camaldulesener Mönch, Humanist des Quattrocento 159, 202, 203.
Trissino, Dichter, Verfasser der ‚Italia liberata' 529, 530.
Tolomei, Freund der Vittoria Colonna 359.
Troccio, Helfershelfer der Borgia 131.
Tullia d'Aragona, Courtisane 176.

U

Uberti, Familie in Florenz 111.
Uccello, Paolo, aus Florenz, Maler, seine Studien der Perspektive 306, 310.
Udine, Giov. s. Giovanni da.
Uneheliche Kinder 159 ff., 309.
Urbino, der Hof von, das Schloss daselbst 190.
Urceus Kodrus (Urceo Codro), Humanist 220.
Uzzano, Niccolò da, von Florenz, Staatsmann, Mäcen 188.

V

Valla, della, Familie in Rom 124.
Valla Lorenzo, Humanist des Quattrocento 209, 210, 215.
Valori, Francesco, Anführer der republikanischen Partei in Florenz, Anhänger Savonarolas 291, 298.
— Niccolò, Biograph des Lorenzo il Magnifico 262.
Vanozza, Geliebte des Papstes Alexander VI., Mutter des Cesare und der Lucrezia Borgia 160, 162.
Varano, Costanza 172.
— Giulio Cesare 129.
Varchi, Benedetto, florentinischer Geschichtsschreiber im Cinquecento 176, 393.
Vasari, Giorgio, von Arezzo, Maler und Baumeister, Verfasser der Lebensbeschreibungen italienischer Künstler, über Ruhm 23, über Unterstützung der Kunst 200, über schnelles Arbeiten 358.
Vecchietta, Lorenzo, von Siena, seine Vielseitigkeit als Künstler 312.

Vegio, Maffeo, Humanist und Pädagog 219.
Vendetta 153 ff.
Venedig 443 ff. (Venetianische Kunst).
Veronese, Paolo (Cagliari), von Verona, Maler der Venetianischen Schule, die Art, wie er sich wegen eines Gemäldes vor der Inquisition verantwortet hat 451.
Verrat 126 ff.
Verrocchio, Andrea del, aus Florenz 135, 273, 310, Lehrer des Leonardo da Vinci 365, seine Vielseitigkeit 312.
Verschwörungen 150 ff.
Vespasiano da Bisticci, Buchhändler in Florenz, Verfasser der ‚Vite di uomini illustri' 226.
Vettori, Francesco, Schriftsteller, Freund Machiavellis 22 (über Reisen), 177, 180, 478.
Vida, Girolamo 205.
Vincent de Beauvais 6, 82.
Vincent de Lérins 4.
Visconti 40, 41, 46, 117, 137.
Vittorino da Feltre, Pädagog des Quattrocento 160, sein Charakter und seine Wirksamkeit 223 ff.
Vivarini, die, Maler in Venedig 447.
Voltaire, seine ironische Bemerkung über die Thesen des Pico della Mirandola.
Voragine, Jacopo de 313.

W

Waldenser 5.
Westmünster 3.
Wilhelm von Figueras 10.

Y

York (Dom) 3.

Z

Zanobi da Strada, Dichter, seine Beziehungen zu Petrarca 54.

Verlag von **Ernst Hofmann & Co.** in **Berlin W 35,** Derfflingerstr. 16

Geisteshelden

Eine Sammlung von Biographieen

Anzengruber. 2. Aufl. Von Dr. Anton Bettelheim. [4
Böcklin. Von Henri Mendelsohn. [40
***Byron.** Von Prof. Dr. E. Koeppel. [44
Carlyle. 2. Aufl. Von Prof. Dr. G. v. Schulze-Gaevernitz. [6
Columbus. 2. Aufl. Von Prof. Dr. Sophus Ruge. [5
Cotta. Von Minister Dr. Albert Schäffle. [18
Dante. Von Pfarrer Dr. Joh. Andr. Scartazzini. [21
Darwin. Von Prof. Dr. Wilhelm Preyer. [19
Galilei. Siehe: Kepler. [22
Görres. Von Prof. Dr. J. N. Sepp. [23
Goethe. 2. Aufl. Von Prof. Rich. M. Meyer. Preisgekr. [13/15
Grillparzer. Von Dr. H. Sittenberger. [45
Herder. Von Superintendent R. Bürkner. [46
Hölderlin * Reuter. 2. Aufl. Von Dr. Ad. Wilbrandt. [2/3
A. v. Humboldt * L. v. Buch. Von Prof. Dr. Günther. [39
Jahn. Von Dr. F. G. Schultheiss. Preisgekrönt. [7
Kepler * Galilei. Von Prof. Dr. S. Günther. [22
Lessing. Von Privatdozent Dr. K. Borinski. [34/35
***List, Friedrich.** Von Carl Jentsch. [41
Luther. I. II, 1. Von Prof. Dr. Arn. E. Berger. [16/17. 27
Molière. Von Prof. Dr. H. Schneegans. [42
Moltke. 3 Bde. Von Oberstleutn. Dr. Max Jähns. [10/11. 37/38
Montesquieu. Von Prof. Dr. Alb. Sorel. [20
Mozart. Von Prof. Dr. O. Fleischer. [33
Peter der Grosse. Von Dr. K. Waliszewski. [30/31
Reuter. Siehe: Hölderlin. [2/3
Schiller. Von Prof. Dr. Otto Harnack. [28/29
***Schopenhauer.** Von Konsul Dr. Eduard Grisebach. [25/26
Shakspere. Von Prof. Dr. Alois Brandl. [8
Spinoza. Von Prof. Dr. Wilhelm Bolin. [9
Stanley. Von Paul Reichard. [24
Stein. Von Dr. Fr. Neubauer. Preisgekrönt. [12
Tennyson. Von Prof. Dr. E. Koeppel. [32
***Tizian.** Von Dr. Georg Gronau. [36
***Turgenjew.** Von Dr. Ernst Borkowsky. [43
Wagner, Richard. Von Prof. Dr. Max Koch. [47
Walther v. d. Vogelweide. 2. Aufl. V. Prof. A. E. Schönbach. [1

Jede Biographie ist selbständig und einzeln käuflich.

Die in Tausenden von Exemplaren verbreitete Biographien-Sammlung

„Geisteshelden"

bildet einen unentbehrlichen Bestandteil aller öffentlichen, Schul-, Volks- und Privat-Bibliotheken; sie gewährt einen bildenden und anregenden Lesestoff für Männer und Frauen, reife wie reifende Leser. Die **„Geisteshelden"** bieten Lebensbilder aus allen Gebieten der Kultur, Literatur, Kunst und Wissenschaft. Der Umfang der gediegen und handlich ausgestatteten Bände umfasst je 200—300 Druckseiten. Der Text ist nicht durch gelehrte Anmerkungen beschwert; Weiterstrebenden wird im Anhang durch genaue Quellenangaben Material gewährt.

In Vorbereitung:

Friedrich der Grosse (Archivrat Dr. Georg Winter)
Cromwell (Professor Wolfg. Michael)
Adam Smith (Professor Rich. Ehrenberg)
Uhland (Professor Erich Schmidt)
Hebbel (Professor Rich. M. Werner)
Hans Sachs (Privatdozent Max Herrmann)
Heine (Dr. Rud. Steiner)

Die Sammlung kann allmählich in Zwischenräumen von Wochen oder Monaten bezogen werden.

Preis des Bandes:

Geheftet M. 2.40; Leinenband M. 3.20; Halbfranzband M. 3.80
*** „ M. 3.60; „ * M. 4.80; „ * M. 5.70**

Bei Bestellung genügt Angabe der eingeklammerten **Band-No.**

Biographische Blätter

Jahrbuch

für lebensgeschichtliche Kunst und Forschung

Unter Mitwirkung von PProf. F. v. Bezold, A. Brandl, Sigm. Günther, O. Lorenz, J. Minor, Friedr. Ratzel, Erich Schmidt, A. E. Schönbach u. A.

herausg. von **Dr. Anton Bettelheim**

2 Bände. — Jeder Band (500 Seiten Lexikon-Format) ist selbständig und einzeln käuflich.

Geheft. (früher 12 M.) jetzt M. 3.—; gebd. (früher 13½ M.) jetzt M. 4.—

Saitschick, Robert, Genie und Charakter
Shakespeare — Lessing — Schopenhauer — Rich. Wagner
Geheftet M. 2,50; gebunden M. 3,50

Hoffmann, N., Th. M. Dostojewsky
Geheftet M. 7,—; gebunden M. 8,25

Lehmann, Rud., Erinnerungen eines Künstlers
Mit 16 Lichtdrucken
Geheftet M. 4,—; gebunden M. 5,—

Marsop, P., Musikalische Essays
Geheftet M. 4,50; gebunden M. 6,20

Meyer, R. M., Deutsche Charaktere
Literaturgeschichtliche Essays
Geheftet M. 4,50; gebunden M. 6,—

Nordau, M., Zeitgenössische Franzosen
Literaturgeschichtliche Essays
Geheftet M. 5,60; gebunden M. 6,80

Die Lieder der Mönche und Nonnen Gotamo Buddho's
Übersetzt von **Karl Eug. Neumann**
Geheftet M. 10,—; gebunden M. 12,—

Berger, Arn. E., Die Kulturaufgaben der Reformation
Geheftet M. 5,—; gebunden M. 6,—

Schopenhauers Gespräche
Hrsg. von **Ed. Grisebach.** Mit 6 Lichtdrucken. 2. Auflage
Geheftet M. 3,50; gebunden M. 4,60

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Fine Arts Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05532 252 1
APR 13 1943